

Анатолій Новиков

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ: ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТ.



Анатолій Новиков

**УКРАЇНСЬКИЙ
ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ:
ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ
ДО ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Монографія



ББК 85.33

УДК [792+82-2] (477)

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 3281 від 18.09.2008

Рекомендувала до друку вчена рада Глухівського національного
педагогічного університету імені Олександра Довженка
(протокол №10 від 29 квітня 2015 р.).

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Л. М. Горболіс – доктор філологічних наук, професор (Сумський
державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка)

С. І. Ковпик – доктор філологічних наук, професор (Криворізький
педагогічний інститут ДВНЗ «Криворізький національний
університет»)

Новиков Анатолій.

Н73 Українська театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст.:
монографія / Анатолій Новиков. – Харків: Харківське історико-філологічне
товариство, 2015. – 412 с.

ISBN 978-966-1630-28-3

У монографії простежуються основні етапи розвитку національного театру і драматургії від появи на етнічних українських землях перших театралізованих видовищ до початку ХХ століття, коли вітчизняне театральне мистецтво переходить на засади нової європейської естетичної системи. Пропонована праця є ґрунтовною переробкою монографії «Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст.» (2011). У полі зору автора шкільна і вертепна драми, діяльність Глухівського, Харківського, Полтавського, кріпацького й західноукраїнського театрів, феномен театру корифеїв, дитячий театр М. Кропивницького, перший постійний театр М. Садовського тощо. Значна увага приділяється дослідженню драматургічного доробку І. Котляревського, В. Гоголя-Яновського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Костомарова, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, В. Мови (Лиманського), драматургічного процесу зазначеної доби в цілому.

Для літературознавців, театрознавців, викладачів вищих і середніх навчальних закладів, учителів, студентів та всіх шанувальників української культури.

ISBN 978-966-1630-28-3

© Новиков А. О., 2015

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Українська культура є своєрідним явищем у світовій духовній скарбниці, оскільки упродовж багатьох століть вона змушена була розвиватись (а якщо точніше – боротися за своє елементарне виживання) за відсутності власної держави. Українська культура розвивалася здебільшого за умов, коли її етнічні землі були розділені кордонами поміж кількох країн. Відтак на підтримку урядових інституцій розраховувати їй зазвичай не доводилось. Як слушно зауважує 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» [1, с. 242].

Особливо несприятливою була ситуація на теренах так званої підросійської України, де національна культура зазнавала всіляких утисків і обмежень починаючи ще з часів Петра I, коли в типографії Києво-Печерської лаври заборонено було друкувати книги українською мовою. У цьому контексті доречно згадати і закриття на початку XIX ст. Києво-Могилянської академії, і так званий Валувєвський циркуляр від 1863 року, і сумнозвісний Емський указ Олександра II у травні 1876 року, і Розстріляне Відродження в радянську добу, і багато чого іншого.

Однак, попри всі негаразди, українська культура не тільки вижила, а й досягла небачених успіхів, особливо наприкінці XIX ст. Свідченням цього є феномен театру корифеїв, який під час трьохмісячних гастролей у Санкт-Петербурзі взимку 1886 – 1887 рр. своєю славою затьмарив російські імператорські театри, які вважались еталоном тогочасного артистичного мистецтва, а також французьку, німецьку й італійську трупи, що в ці дні теж виступали у столиці Російської імперії. Багато про що говорить і той факт, що керівник трупи Марко Кропивницький фактично посів перше місце серед режисерів тодішньої країни і разом зі своєю кращою ученицею Марією Заньковецькою отримав запрошення працювати в Александринському театрі. Належна данина колективу, що мав офіційну назву Товариство акторів, була віддана 1982 року, коли за постановою ЮНЕСКО сторіччя з часу його заснування відзначалося на міжнародному рівні.

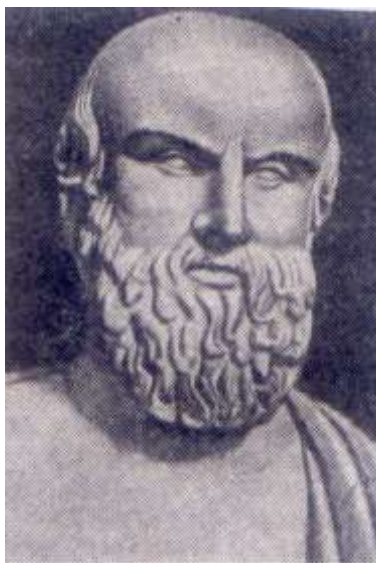
З ІСТОРІЇ СВІТОВОГО ТЕАТРУ

Слово театр (*theatron*) грецького походження. Українською мовою воно перекладається як місце для видовищ, або видовище. Театр – це вид мистецтва, специфічною ознакою якого є сценічне діяння, що виникає під час гри артиста перед глядачами. У своєму розвитку театральне мистецтво пройшло довгий і складний шлях. Витоки його у стародавніх мисливських та сільськогосподарських іграх, танцях, народних обрядах. Первісні люди намагалися висловити своє ставлення до навколишнього життя через ті чи інші форми алегоричних масових дій. У сиву давнину елементи художньої творчості тісно перепліталися з трудовою діяльністю, міфами, релігійними таїнствами. Поступово ці ігри удосконалювалися і все більше становилися схожими на мистецтво, що в усній формі передавалося від покоління до покоління. Згодом їх все частіше стали виконувати більш підготовлені люди – перші самодіяльні актори. Відомо, що вже у Стародавній Греції були різноманітні форми сценічних видовищ з багатими традиціями. Особливо великих успіхів театр досяг тут у V ст. до н. е. Прославилася передусім грецька драма, яку розробляла низка тогочасних драматургів.

Драмою фахівці називають один із літературних родів, що одночасно належить двом мистецтвам – театру й літературі. Драма поділяється на види: драма (у вузькому розумінні), трагедія і комедія. Основоположним у теорії драми є відоме визначення Аристотеля, що таке трагедія («наслідування важливій і завершній дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через розповідь, і викликає – через співчуття і жах – очищення (*katharsis*)»). Грецька драма своїми витокami пов'язана зі святами на честь бога виноградарства й виноробства Діоніса, або Вакха. Вона складалася з трагедій, сюжетами яких були міфи про героїв і богів, сатирівських драм, що обов'язково супроводжувалися хором сатирів, супутників Діоніса, та побутових або політичних комедій.

І хоча в основі фабул трагедій були міфи про богів і героїв, грецькі поети висвітлювали їх по-новому, з позицій своїх уявлень про світогляд, мораль, полі-

тику. Інколи сюжетами творів ставали значні історичні події. Наприклад, такі, як падіння під натиском персів міста Мілета в 494 р. до н. е. тощо.



Есхіл

Показ трагедій у Афінах відбувався під час Великих Діонісій – свята, що припадало на кінець березня – початок квітня і присвячувалось, як уже йшлося, богу Діонісу. Щоправда, згодом (з 433 р.) трагедії стали виставляти і наприкінці січня – на початку лютого, коли відзначалось інше свято на честь згаданого бога. П'єси ці вважалися подарунком Діонісові, що зобов'язувало артистів кожного разу виставляти нові твори. Отож, трагедія від самого свого зародження мала призначення, так би мовити, одноразового використання, що спонукало драматургів до написання все нових і нових п'єс. Мабуть, саме цим і можна пояснити таку велику кількість грецьких трагедій.

Одним із найвидатніших давньогрецьких драматургів-трагіків був **Есхіл** (525 до н.е., – 456 до н.е.) – сучасник і учасник греко-персидських війн 490 – 449 років до н. е. Він написав близько вісімдесяти п'єс, з яких збереглося сім. Есхіл був, зокрема, автором широковідомих трагедій – трилогії «Орестея» («Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди»), «Благаючі», «Семеро проти Фів», «Перси» та «Прометей закутий».

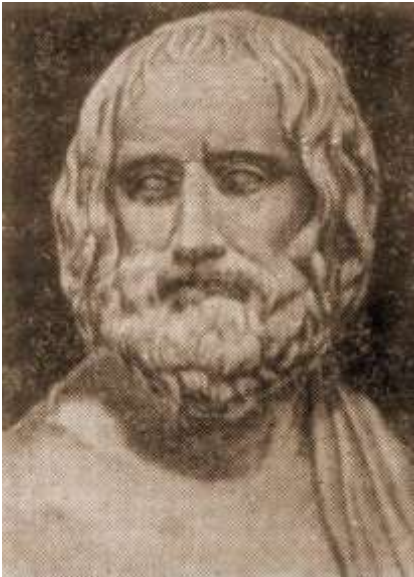


Софокл

Найбільшою популярністю користувались останні дві. У «*Персах*» з великим патріотизмом описана Саламинська битва (480 р. до н.е.), а у «*Прометей закутому*» йдеться про безсмертного титана Прометея, який, співчуваючи людям, навчав їх ремесел і наук, передав на землю вогонь. За це він був засуджений верховним богом Зевсом на вічні муки. Зевса в цьому творі зображено безпощадним тираном, а Прометея стійким і нескореним борцем проти тиранії, що став символом борця-мученика за людське щастя. Таким чином, старі міфологічні сюжети Есхіл наповнює новим змістом, пов'язаним з розвитком філософських і політичних уявлень.

Іншим видатним грецьким поетом-драматургом був **Софокл** (496 – 406 до н. е.). Найвідоміші його трагедії «Цар Едіп» і «Антігона». В основу сюжету трагедії «*Цар Едіп*» положено міф про однойменного правителя міста Фів, котрий, сам того не розуміючи, скоїв страшний злочин. Розпочалося все з того, що оракул напрооро-

кував царю Лаю смерть від руки його власного сина. Аби цього не сталося, за наказом царя його щойно народженого сина Едіпа залишають у горах. Проте останнього знаходить і врятовує пастух. Ставши дорослим, Едіп, не знаючи про своє походження, вбиває батька і бере шлюб зі своєю матір'ю. Це дає йому право стати царем Фів. Невдовзі Едіп дізнається про жахливу таємницю своєї родини і сам себе осліплює.

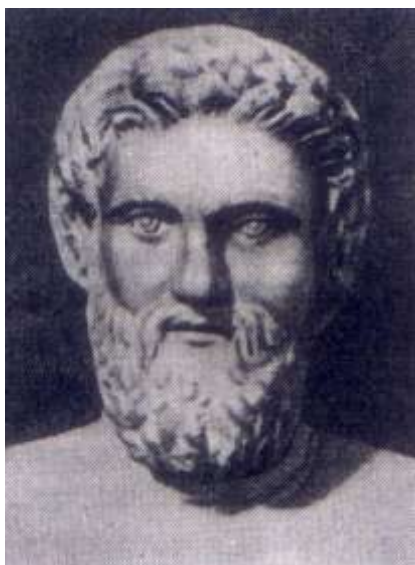


Еврипід

«*Антигона*» є своєрідним продовженням трагедії «Цар Едіп». За грецькою міфологією, Антигона – донька царя Фів Едіпа – всупереч забороні свого дядька царя Креонта поховала тіло брата Полініка. За цю провину її було ув'язнено в темниці, де вона скінчила життя самогубством.

Сучасник Софокла **Еврипід** (480 або 484 до н.е. – 406 до н.е.) уславився передусім своїми трагедіями «*Медея*», «*Іпполіт*», «*Троянки*», «*Електра*», «*Орест*», котрі, як і твори інших давньогрецьких драматургів, досить тісно пов'язані з міфологією. Разом із тим вони у значній мірі віддзеркалюють актуальні для письменникової доби проблеми – зокрема політичну кризу тогочасного рабовласницького суспільства.

Великих успіхів у Стародавній Греції досяг і такий вид драми, як комедія. Найвідомішим представником комедії був вельми талановитий поет-драматург



Арістофан

Арістофан (бл. 445 – бл. 385). Сюжети п'єс Арістофана відзначаються виключною творчою фантазією. До складу хору в його комедіях входили не тільки люди, а й птахи, оси і навіть хмари. У своїх творах драматург торкається найзлюбоденніших питань. Таких, наприклад, як проблема війни і миру, політичні права жінок, виховання дітей і т. п. Арістофан залюбки висміював у своїй творчості вади сучасного йому життя, в тому числі популярних політичних діячів, представників міської громадськості. Мова його комедій влучна, образна, багата на дотепні і глузливі порівняння. Найвідоміші комедії Арістофана – «*Ахарняни*», «*Мир*», «*Лісістрата*», «*Оси*», «*Хмари*», «*Птахи*». За мотивами п'єс Арістофана 1989 року

в колишньому Радянському Союзі було створено кінофільм «Комедія про Лісістрату» (режисер Валерій Рубінчик).

Чимало спільного з грецькою драмою має римський театр, який бере свій початок «від свят урожаю. Все це відбилося в фесценніах (пісні-діалоги), сатурах (побутові й комічні сценки), ателланах...» [1, с. 107]. Вплив грецької культури був настільки великим, що звичайною практикою стало пристосовувати для римської сцени переробки грецьких трагедій. Для оригінальних же творів римські драматурги незрідка запозичували сюжети з давньої і новітньої історії своєї країни, передусім розповіді про військові перемоги визначних полководців, народження легендарних Ромула й Рема тощо.

Багаті й різноманітні форми видовищ існували також у стародавніх Китаї (традиційний театр музичної драми), Індії («Обітниця Яугандхараяни» Бхаси, «Глиняний візок» Мудраки), Японії (театри Кабукі і Но), інших країнах світу.

Для середньовіччя характерним було таке явище, як мандрівні театральні трупи чи окремі актори (у Франції – жонглери, в Англії – менестрелі, в Німеччині – шпільмани, в Польщі – франти, в Росії – скоморохи, в Україні – мандрівні дяки і скоморохи). Всі вони переслідувалися владою і церквою. Видовища за участю таких виконавців відбувалися зазвичай просто неба – на майданах міст та селищ.

В епоху Відродження з'являються стаціонарні театри. Перший професійний театр було засновано в Італії. Він відомий насамперед як народна комедія масок (XVI – XVII ст.). Постійні театри відкривалися зазвичай у найбільших культурних центрах. В Україні перший такий театр з'явився в середині XVIII ст. при дворі гетьмана Кирила Розумовського у місті Глухові (тепер Сумської області).

Справжнього розквіту драматичне театральне мистецтво набуває в театрі класицизму (П. Корнель, Ж. Расін), досить важливе місце посідає в епоху Просвітництва (Г. Лессінг, О. Сумароков, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко), активно розвивається в епоху романтизму і критичного реалізму (Дж. Байрон, В. Гюго, Д. Фонвізін, О. Грибоєдов, О. Пушкін, М. Гоголь, О. Островський, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий). Не втратив свого значення драматичний театр і в наш час, попри те, що в останні десятиліття його серйозно потіснили кінематограф, телебачення й Інтернет.

Глава 1.
УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
І ДРАМАТУРГІЯ ДО ЗАСНУВАННЯ
ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ

***Початок театрального
мистецтва в Україні***

На теренах України театральне мистецтво розвивалося з давніх-давен. Виток його тісно пов'язані з трудовими процесами (полюванням на звірів, сіянням зернових культур, збором урожаю і т. ін.), обрядами вшанування різних пір року, сватання, весілля, похорон тощо. Обрядові пісні на честь приходу весни називають веснянками (в Західній Україні – гаївками). «Виходячи на вулицю співати веснянки або грати гаївки, дівчата вбираються в білі вишиті сорочки, а на голову кладуть вінки або квітчають волосся квітами». Виконавиці стають в коло, беруться за руки і, рухаючись під ритм пісні, співають:

Світи, зоре, на все поле, поки місяць зійде
Та до мене мій миленький вечеряти прийде.

Ой, чи прийде, чи не прийде на вечерю твою.
А я йому ранесенько снідати зготую.

Цвіли лози при дорозі синесеньким цвітом,
Ішов козак із вулиці білесеньким світом.

Не жаль тому козакові поснідати дати,
Що він іде із вулиці, як стане світати... [12, с. 300 – 301].

Усі ці форми самовираження наших пращурів з одного боку, відзначаються чітко окресленим релігійним забарвленням, а з іншого – наявністю елементів драми, оскільки всюди «виникав поділ ролей, більш-менш жвавий обмін промов

окремих осіб, солістів та хора...» [60, с. 32]. Прикметно, що в багатьох стародавніх обрядах християнські постулати тісно переплітаються з атрибутами язичеської культури. Досить показовим у цьому плані є весільний обряд, під час якого розігрується своєрідне театральне дійство з використанням військової символіки й чіткої ієрархічної підпорядкованості, характерної для княжої дружини. До вінця майбутнє подружжя рухається на чолі багатолюдної процесії. Молодий з боярами їде верхи, а наречена з дружками на возах. Головною дійовою особою тут, звісно, є князь, тобто наречений. «Цей чин вказує, що колись йому належало головне отаманування в поїздах чи наїздах, що мали на меті захоплення невісти. Назви других весільних чинів свідчать, що останні були колись чинами вояцької ієрархії. Такі назви підкнязя, бояра, тисяцький, староста, дружки, що нагадують собою дружинників». Попереду цього весільного потяга йдуть дівчата, «так звані світилки, що несуть шлюбні свічі і предківський меч, перевитий рутою, барвінком, ласковицями, васильками, калиновим цвітом і другою зеленню». Сам обряд вінчання відбувається згідно християнських канонів. А потім знову розігрується низка заходів драматичного гатунку, що сягають своїм корінням у сиву давнину. Так, у неділю, коли жених з усім своїм поїздом прибуває до молодої, «то перед ним замикають ворота, споруджають зразковий бій і лише по бійці пускають його до господи молодої» [60, с. 51 – 52].

Учасниками більшості старовинних українських обрядів були так звані скоморохи – народні співці, сміхотвори. Слово скоморох грецького походження і означає «потішник». Ці самобутні актори переодягалися у звірячі шкури, «ходили з ведмедями й іншими вивченими звірятами, з вертепом, виступали як сміхуни, акробати, чародії, шептуни...» [9, с. 149]. Скоморохів можна зустріти, наприклад, у тій же весільній драмі, де вони «грають одну з перших ролей і завжди йдуть з піснями, танцями й імпровізованими жартівливими сценами на чолі весільного поїзду». Не обходились без скоморохів також купальські і колядні обряди. Скоморохи грали тут на різних музичних інструментах (зурнах, домбрах, трубах, гуслях), співали жартівливих пісень, розігравали «цілі сцени з поправним поділом ролей між скоморошою артілю, зодягненою в рябі вбрання, обвішаною балабончиками» [60, с. 58 – 59].

Найдавніші свідчення про скоморохів збереглися у вигляді фресок на стінах Софійського Собору в Києві. Датуються вони XII – XIII ст. Зображені тут різноманітні сцени, що розігруються перед князями й боярами. «Таким чином, скоморохи були найдавнішими акторами на українському ґрунті» [9, с. 149].

Важливе місце в іграх прадавніх українців посідало переодягання. Дійовими особами у цих театралізованих видовищах були не тільки люди, а й тварини та міфологічні персонажі. Напередодні Нового Року в Україні відзначали «Щедрий Вечір, або свято Меланки» – один із типових народних звичаїв, в якому тісно

переплелись залишки дохристиянського обряду «Щедрий Вечір» із вшануванням дня преподобної Меланії. Цього вечора зазвичай водили парубочу чи дівочу «Меланку». У Меланку переодягався один із найдотепніших, жартівливих парубків (якщо це, ясна річ, парубоча «Меланка»). Разом із Меланкою ходить неабиякий почет – плугатар з чепігами від плуга, сіяльник з сумкою, в котрій насіння, дід з батогом, ведмідь, коза, журавель, циган, циганка і чорт з ріжками. «Все це – в кожухах догори вовною, в машкарах, лахмітті, підмальоване білою глиною, замащене сажею, з клоччя зроблені борода, вуса, патли <...> Ватага рухається селом з жартами, вигуком, сміхом. “Циганка” пристає ворожити, “циган” коні міняти, “ведмідь” танцює, “коза” грає на скрипку, а “журавель” – найвищий парубок у селі – вибиває в бубон. <...> Дозвіл щедрувати парубки випрошують піснею під вікном:

Ой, господар, господарочку,
Пусти в хату Меланочку,
Меланочка чисто ходить,
Нічого в хаті не пошкодить.
Як пошкодить, то помие,
Їсти зварить та й накриє.
Добрий вечір!» [12, с. 141 – 142].

Специфічні ознаки дівочої «Меланки» – у тому, що всі ролі під час цього свята виконують дівчата, яких іменують дружками. Найвродливішу з них одягають «молодою», тобто Меланкою. На цю останню надівають вінок, стрічки, багато намиста. Інша дівчина гра «молодого», який зветься Василем. Традиційним одягом Василя є шапка, жупан, шаровари, чоботи. Дівоча ватага до хати не заходить – щедрує під вікном.

Інший звичай напередодні Нового Року – водити козу (давня традиція на честь язичеського бога худоби Велеса або Волоса). Серед персонажів зазначеного дійства можна віднайти діда, цигана, жида, лікаря, Меланку, козака, урядника. Хлопець, що гра козу, одягає обруч з ріжками над головою і хвостом за спиною. Є в цій компанії також кіт, який під час щедрування нявчить і просить сало. Вся ця ватага співає:

Де коза ходить,
там жито родить;
де не буває,
там вилягає і т. д.

У п'єсі М. Кропивницького «Дурисвітка» детально описується картина святкування старовинного свята калити, що відзначалось українською молоддю увечері на святого Андрія (30 листопада). Розпочиналось 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 відповідь.

(Сіда на кочергу верхи і їде до коржа).

Діду, діду, я до тебе в гості їду.

Х в и л и м 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! Хвилिमон не схотів розсмішити Антона [38, с. 27].

Такі масові ігри сприяли зародженню в Україні народної драми, в якій уже значно менше місця відводиться імпровізації. Народна драма характеризується більш-менш сталим сюжетом, традиційними персонажами, елементами декоративного оформлення. Виконавцями театральних видовищ, на відміну від масових народних ігор, були вже спеціально підготовлені люди – своєрідні актори-аматори. Широковідомі народні драми «Мельниця», «Дід і Баба», «Коза», «Маланка», «Піп і Смерть», «Цар Максиміліан» (інша назва – «Трон»), «Цар Ірод», «Голий пан» та інші. Така народна творчість стала підґрунтям для появи театру.

Шкільна драма

У Західній Європі ще в V – VI ст. під егідою християнської церкви існував звичай розігрувати різні біблійні сюжети, зокрема вхід Ісуса Христа до Єрусалима. Незрідка (в тому числі під час богослужіння) відтворювали й інші епізоди, пов'язані з земним життям Спасителя. Саме з таких обрядів, як зазначає М. Возняк, постає духовна драма, що грецькою мовою зветься містерією [9, с. 152]. Згодом виник окремий вид містерій, в основі яких була розповідь про діяння святих – так звані міраклі (miracle – диво). У Франції, Англії й Німеччині такі п'єси виникли ще в XIII ст. Суть їх полягає в тому, що якийсь святий або Діва Марія рятують грішника, притому навіть у тому випадку, якщо він на це й не заслуговує. В Україні найстарішим твором, що належить до жанру міраклів, вважається драма «Олексій, чоловік божий» (1673), створеної на честь царя Олексія Михайловича. Дещо пізніше на основі містерій утворюється ще один жанр духовної драми, що дістав назву мораліте. На думку Л. Дмитрової, ці невеличкі п'єски з'являються десь у XV ст. Принаймні відомо кілька англійських мораліте, датованих 1442 роком. Свою назву ці твори (в Англії – moral, у Франції – moralite) отримали завдяки тому, що мали на меті прищеплювати глядачам різні чесноти, виховувати їх у християнському дусі. Характерною ознакою мораліте є те, що замість святих, Ісуса Христа, Діви Марії тут зустрічаються різні алегорії – «Віра бореться з Поганством, Терпеливість – з Гнівом» [18, с. 177]. В якості прикладів варто згадати твори українських авторів – Варлаама Лашевського («Трагедокомедія о тщете міра сего»; 1742) і Георгія Кониського («Воскресеніє мертвих»; 1746). Пізніше прикмети всіх цих жанрів можна було віднайти і в одному творі.

Виставлялися духовні драми в церквах або школах, що теж мали тісний зв'язок з церквою. У такий спосіб на межі XV – XVI ст. в навчальних закладах Західної Європи з'являється **шкільна драма**. А зважаючи на те, що навчання відбувалося латинською мовою, поступово драма стає в школі обов'язковою (для кращого засвоєння цієї науки). З цією ж метою досить активно використовується в школі така спрощена драматична форма, як діалог – розмова двох учнів на якусь релігійну тему. Один із найцікавіших таких творів українською мовою з поміж тих, що дійшли до нас, має назву «Бенкет духовний» (кінець XVII – поч. XVIII ст.) невідомого автора.

На шкільній драмі вельми відчутно позначився вплив античної культури, особливо на початковому етапі її розвитку. Склалися такі п'єси здебільшого з п'яти дій. Після кожної дії виступав хор.

Вистави влаштовувалися зазвичай на Різдво, Великдень та інші релігійні свята. В Україну шкільна драма прийшла з Польщі, мовірно, наприкінці XVI –

початку XVII ст. Польські єзуїти намагалися використовувати її з метою католицької й польської пропаганди. Незрідка у перервах між діями драми виставлялись **інтермедії** (інтерлюдії) – невеличкі п'єски (до ста рядків), у яких порушувалися важливі життєві питання соціального, релігійного чи національного характеру.

Інтермедії зазвичай користувалися значно більшим успіхом у глядачів, ніж важка псевдокласична релігійна драма. Глибинно інтермедії «були пов'язані із подіями, про які йшлося у драмі». Притому «краще трактувати їх взаємодію як два рівні художньої свідомості тогочасної публіки, котра розуміла і сприймала як рівень народного, низового бароко, так і рівень вищого духовного порядку, високого бароко. Зв'язок цих двох рівнів пізніше було втрачено, та немає сумніву, що у своєму часово-просторовому контексті вони склали одне ціле» [44, с. 968].

Прикметно, що самі драми писалися польською мовою (як правило, у віршованій формі), а інтермедії до них – народною українською. Згодом викладачі й учні православних духовних (братських) шкіл стали створювати свої драматичні твори у протигагу експансії католицизму. Притому, що особливо важливо, рідною мовою, а точніше – книжною українською (йдеться не про інтермедії, а про драму як жанр). «В польських п'єсах вихвалялося шляхту, гудилося козацтво, і спасіння України проповідувалося в щирій відданості Польщі. В українських п'єсах, навпаки, ідеалізувалося козацтво і докорялося Польщі, а пізніше Московщині» [1, с. 30].

Перша звістка про виставу шкільної драми в Україні припадає на початок XVII ст. Йдеться про драму польсько-українського письменника **Якуба Гаватовича** (1598 – 1679) «*Трагедія, альбо Образ смерти пресвятого Іоанна Крестителя, посланника Божія*», яка була виставлена 29 серпня 1619 року на ярмарку в Кам'янці, де автор вчителював. Разом з цією драмою були розіграні й дві інтермедії невідомих авторів – після другої і третьої дій відповідно.

У першій інтермедії «*Продав kota в мішку*» розповідається про те, як шахрай Климко, зустрівши на ярмарку заможного селянина Стецька, став набиватися йому в наймити, а потім, увійшовши в довіру, запропонував останньому купити в нього лисицю. Однак замість лисиці продав довірливому чоловікові kota в мішку. Щобільше, коли обман розкрився, виявилось, що Климко прихопив ще й Стецькові горшки, які той купив для своїх потреб. Проте для злодійкуватого комбінатора і цього замало. Переодягнувшись, він повертається, розкладає горшки й починає глузувати з невдатного покупця. Засліплений гнівом Стецько трощить палицею власні горшки, а згодом, зрозумівши, що його вкотре ошукано, йде скаржитися панові. Закінчується твір монологом Климка, в якому він вихваляється своєю тямущістю:

Тот пан, що знаєт в світі гаразд махльовати,
Пойду іще та знайду, кого ошукати!

Досить спритним виявився і Денис – головний персонаж другої п'єски, котру умовно можна назвати *«Найліпший сон»*. Завдяки своїй кмітливості він став переможцем серед трьох голодних претендентів на пиріг, який вони разом знайшли, йдучи з ярмарку, і вирішили віддати тому, кому присниться кращий сон. Щоправда, тут теж не обійшлося без шахрайства. Коли Денисові супутники Максим і Грицько спали в надії побачити гарний сон, він попросту з'їв спільну знахідку.

В основи фабул обох п'єсок положено, судячи з усього, дотепні народні анекдоти. Основна функція таких творів – веселити публіку. А відтак, попри те, що в ролі головних героїв тут виступають за великим рахунком примітивні шахраї, загального осуду вони не викликають. Більше того, в інтермедіях висміюються, швидше за все, жертви аферистів. Точніше, навіть не стільки самі жертви, скільки притаманні їм далеко не кращі загальнолюдські риси. Важливу функцію в цьому плані відіграють вдало вмонтовані в сюжетну канву першої інтермедії популярні народні приказки – *«Купив kota в мішку»* і *«Побив горшки»*. Власне, інтермедія і складається з двох сцен, зміст яких відповідає суті згаданих народних перлин.

До цього варто додати, що драма Якуба Гаватовича й обидві інтермедії згодом були надруковані у Львові.

Українська шкільна драма розвивається протягом XVII – XVIII ст., тобто упродовж всієї козацької доби. Однією з найталановитіших українських п'єс XVII ст. вважається великодня драма-містерія невідомого автора *«Слово о збуренні пекла, егда Христос от мертвих вставши, пекло збурил»* (час написання – початок XVII століття), яка, за словами І. Франка, дійшла до наших часів у кількох рукописах, створених на Волині або в Галичині. У ролі дійових осіб тут виступають Люципер, Ад, воєводи Бенера і Трубай, святий Іоанн Креститель, Ісус Христос, послы воєвод. Йдеться у драмі про схід Ісуса Христа до пекла, аби визволити з-під влади темних сил «Адама перворожденнаго», «всіх дванадесять патріархов», «царей незлічних», в тому числі царя Давида, а також низку лицарів «барзо моцних». У ролі головного опонента Христа виступає Люципер, який вихваляється своєю, як він гадає, необмеженою владою, зокрема тим, що зіштовхнув з праведного шляху і запроторив до пекла чимало людських душ.

...Бог в небі со ангели панует,
а моя слава по всем світу розкошует.
І мене люде всі на язиці носять
і больше, ніжли бога, о що просять, –

бахвалиться своєю могутністю Сатана. Він цілком переконаний у тому, що влада його поширюється й на Ісуса Христа, душу якого він задумав спіймати у свої

тенета. Задля цього у нього є підступний план, за яким майбутнього Спасителя безпідставно звинувачують у зраді й розпинають (все за біблійним сюжетом). Однак впевненість Люципера у своїй могутності суттєво зменшується, коли він пере-свідчується в тому, що Христос насправді є Сином Божим. Слуги йому, зокрема, доповідають:

...Он чинил великі чуда
не тільки во Єрусалимі, але і всюда;
Мертвих словом воскрешал,
хорих уздоровляв,
а нас словом своїм далеко проганяв...

Застерігає Люципера від необачних дій і володар пекла Ад:

Душі Христової не беріте
ані її стережіте.
Нехай ідет вона до неба,
а нам його тут не треба.

.....
Бо уже, я бачу, близько кінець наш,
і наше старшинство тепер ест, а завтра немаш.

Закінчується драма (точніше, текст рукопису на цьому уривається) цілком оптимістично – в дусі тодішніх агіографічних творів. Христос підходить до воріт пекла, славить Господа й віддає наказ святому воїнству:

Возьміте врата, князі, ваша
і возьміте ся, врата вічная,
внідет во вас цар слави!

«Слово о збуренні пекла» віднайшов і вперше опублікував І. Франко. На його думку, автор драми уявляв собі пекло як міцну, сильно укріплену будівлю. За укріпленням на майдані головні дійові особи розмовляють між собою. Цілком вільно ходить по майдану Іван Хреститель, якого Люципер називає просто Іванком або Іванашком [23, с. 466.].

Прикметно, що і в наші дні містерія «Слово о збуренні пекла» продовжує приваблювати режисерів. Свідченням тому є постановка її театром «Міст» в Києво-Могилянському театральному центрі «Пасіка». Прем'єра відбулася 13 і 14 жовтня 2013 року (режисер Юлій Гасилін). А 12 грудня того ж року постановку було здійснено вдруге. «Дія відбувається на чотирьох сценах, глядач знаходиться в середині “квадрату”, тобто фактично оточений “Пеклом”. До автентичного тексту

п'єси додалися інтермедії та історія про Юду. Самі пекельні мешканці виписані автором досить гумористично, щоб підкреслити їх неспроможність перешкодити головній події – сходження Ісуса Христа в Пекло та звільнення всіх праведників. Однак це «опускання» високого в «низьке» не позбавляє виставу духовного звучання, адже за всім стоїть серйозна і важлива для людини того часу християнська думка» [4].

Особливо великою популярністю шкільна драма користувалась у Київській академії (паралельна назва – Києво-Могилянська академія; до 1701 року – колегія). В ролі драматургів тут виступали здебільшого викладачі, які читали курс поезики, оскільки писати і виставляти драми було їхнім службовим обов'язком. «Мало який з тодішніх письменників київської школи, – наголошує С. Єфремов, – 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» [20, с. 92]. У зв'язку з цим доречно згадати драматургічні твори таких широковідомих вихованців академії другої половини XVII ст., як **Семен Полоцький** («Комедія о Навуходоносоре царє», «Комедія притчи о Блудном сыне») і **Данило Туптало** («Успенская драма», «Грішник кающійся», «Рождественская драма»). Останній більш відомий як св. Дмитрій. Семен Полоцький поніс свічу знань і мистецтва до Москви, а Данило Туптало оселився в Ростові, де відкрив шкільний театр на зразок того, що існував при Київській академії [20, с. 83, 92].

Акторами у шкільному театрі були, звичайно ж, учні (спудеї). Сцена під час вистав розділялася на три частини – верхній поверх («рай»), нижній («пекло») і середній («земний світ»), де, власне, й відбувалася дія.

В українських шкільних драмах (і на цьому вже акцентувалось) опрацьовувалися здебільшого різноманітні біблійні сюжети. Проте чимало було драм і на історичну тему, поява яких пов'язана з розвитком трагікомедії.

Помітний внесок у розвиток трагікомедії зробив **Феофан Прокопович** (1681 – 1736) – один із найвизначніших письменників, вчених, церковних і політичних діячів початку XVIII ст. Народився Феофан (справжнє ім'я і прізвище – Єлизар Церейський) за деякими джерелами 7 червня 1681 року в Києві в родині купця. Рано залишився круглим сиротою. Виховував його дядько по матері Феофан Прокопович – багатий купець, професор і ректор Києво-Могилянської академії (до 1701 р. паралельна назва – колегія). Освіту хлопчина почав здобувати в семилітньому віці в школі при Києво-Братському монастирі, а потім продовжив у Києво-Могилянській академії, Володимир-Волинському уніатському колегіумі та в Римській католицькій академії св. Афанасія. Після повернення 1704 р. в Україну майбутній письменник і вчений відрікається від католицької віри і під іменем Феофана

Прокоповича (це ім'я і прізвище він узяв на честь свого дядька) постригається в православні ченці. Наступного 1705 року він отримує кафедру професора Києво-Могилянської академії, де викладає риторику, піїтику та філософію, а ще через п'ять років обіймає посаду ректора цього навчального закладу.

Суттєвий поворот у житті Феофана Прокоповича припадає на 1716 рік, коли за наказом Петра I його переводять до Санкт-Петербурга, де вчений стає одним із найвпливовіших радників російського імператора з питань освіти і церкви, чимало зусиль докладає до створення в північній столиці Російської академії наук.

Працюючи професором Києво-Могилянської академії, Феофан Прокопович розробив теорію драми. Свої теоретичні викладки він оприлюднив у трактаті «De arte poetica» (1705 – 1706) і водночас втілює їх у власній трагедокомедії «Владимір» (1705), присвяченій гетьману Івану Мазепі. У п'єсі йдеться про прилучення київського князя Володимира до християнської віри і його боротьбі з язичеством. Мазепа звеличується як великий полководець і хранитель традиції свого уславленого попередника. Трагедокомедія була поставлена учнями Києво-Могилянської академії 3 липня 1705 р. на честь відвідин гетьманом навчального закладу.

Згідно з псевдокласичними переконаннями Прокоповича драма обов'язково має складатися з п'яти дій. Щоправда, сцен (яв) у дії могло бути більше – до десяти. Дійові особи могли покинути кін лише після закінчення дії, але при цьому хоча б один із персонажів мав перейти в наступну сцену. Важливим нововведенням (це якоюсь мірою наближувало трагікомедію до життя) було і те, що «високі» події чергувалися в ній з «низькими».

Теорія Прокоповича на кілька подальших десятиліть стала зразком для більшості українських драматургів. Одним із них був **Лаврентій Горка** (1671 – 1737), який створив драму «Іосиф Патріарх», виставлену 1708 року в Київській академії. Ще більше принципам, викладеним у поетиці Прокоповича, відповідає драма «*Милість Божа*» (повна назва – «*Милість Божа, що звільнила від незручно ношених образ людських через Богдана Зіновія Хмельницького, преславногo гетьмана Запорозьких військ і возвеличила його дарованими над ляхами перемогами, на незабутню таких його щедрот пам'ять репрезентована в училищах Київських у 1728 році*»). Світло рампи п'єси побачила на сцені Київської академії 1728 р. Авторство її достеменно не встановлено. Ймовірно, що «Милість Божу» написав (так принаймні гадають авторитетні фахівці) сам Феофан Прокопович. Хоча є так само припущення, що це міг зробити й інший автор – Феофан Трохимович або хтось інший з викладачів поетики і риторики. Проте хоч якби там було, це був один із найвизначніших творів тієї доби. Провідною темою його було народне повстання під проводом Богдана Хмельницького, що вже само по собі додавало інтересу до драми. Звитяги Богдана Хмельницького трактуються тут як Милість Божа. «В багатьох пунктах, – зазначає С. Єфремов, – її (драму «Милість Божа» – А. Н.) можна збли-

зити з козацькими думами та сучасними віршами, що вийшли з козацьких кругів» [20, с. 93].

«П'єсу “Милость Божа” було поставлено лише раз, проте вона мала важливе значення: за історичною тематикою, актуальністю оприявлених суспільно значущих проблем і художньою формою, яка репрезентувала барокову декламаційну драму у кращих традиціях шкільного театру» [6, с. 332 – 333].

Серед інших авторів драматичних творів, що працювали за принципами Прокоповича, варто назвати **Ф. Лещинського, М. Козачинського, В. Лащевського** та ін. Утім, це була доба, коли шкільна драма вже доживала свого віку. Чи не останнім помітним твором у цьому жанрі була історична трагікомедія **Ю. Щербачького** «Патріарх Фотій», що побачила світ 1749 року. Значною мірою занепад шкільної драми у другій половині XVIII ст. зумовлений відповідною політикою російського царизму, націленою на русифікацію українського суспільства. Перший удар по українській культурі наніс Петро I, який своїм указом заборонив друкувати в Києво-Печерській лаврі твори українською мовою. Навіть старі церковні книги відтепер при перевиданні потрібно було звіряти з відповідними великоросійськими. Певний внесок у цю ганебну справу зробив, на жаль, і визначний український культурний діяч Феофан Прокопович, який бажаючи догодити російському імператорові, домігся того, щоб київський митрополит заборонив спудеям виставляти вертепні вистави. Новий більш потужний наступ на українське слово розпочався 1754 року, коли синодові було наказано призначати архімандритів в Україні лише з великоросіян. Саме з цього часу за розпорядженням митрополита Самуїла Миславського в стінах Київської академії забороняється вживання української мови і діяльність шкільного театру, що, ясна річ, вельми негативно позначилося на розвоєві національної драми.

На часі було утвердження веселої жартівливої інтермедії. Хоча за великим рахунком ці тенденції розпочалися ще в лоні серйозної драми. На думку Д. Чижевського, суто комедійний характер має, зокрема, сценка з переляканим Люципером у «Слові о збуренні пекла», коли цей останній наказує своїм слугам:

... Пильно стежте
І в руках своїх оружжє міцно держіте!
А як до вас прийдуть, грізно одповідайте
І плечима двері міцно підпирайте!
.....
Коли он Божий син, нехай собі в небі сидить,
А воювати ся з нами і пеклом нехай не їдеть [71, с. 315 – 316].

Важливо ще раз наголосити, що авторами інтермедій далеко не завжди були автори драм, при яких вони виставлялися. Створювалися вони, найімовірніше,

спудеями та випускниками Києво-Могилянської академії, що «добре знали народне життя, літературно опрацьовували народні анекдоти» [44, с. 968].

Найкращими вважаються інтермедії, що розігрувалися в перервах між діями вистав за драмами **Митрофана Довгалевського** (по п'ять до кожної драми), в яких порушуються болючі проблеми повсякденного народного життя. Незрідка в них змальовуються картини знущання над мужиком польського пана чи ошукування мужицької темноти хитрим євреєм. Справжнім національним героєм, заступником темного пригнобленого селянства у зазначених п'єсах зазвичай виступає хоробрий козак. До числа дійових осіб належить також москаль, який є помічником козаку в його боротьбі з ляхами, темний білорусин, пройдоха циган і веселі дотепні школярі. Останні зображуються під назвою пиворізів. «Деякі інтермедії перейнято національним чуттям і ненавистю до польського панства» [1, с. 44]. Написані ці твори доброю на той час українською мовою.

Інтермедії при драмах іншого письменника тієї доби **Георгія Кониського** (1718 – 1795) з точки зору чуття національної свідомості дещо поступаються творам зазначеного жанру, що виставлялися разом із драмами Довгалевського, оскільки в них оборонцем народних інтересів виступає москаль, а не козак-запорожець [9, с. 240]. Щоправда, в інтермедіях Кониського акцентується на соціальних мотивах – досить яскраво проявляється невдоволення скривдженого панами селянства.

Варто звернути увагу на те, що з другої половини XVIII ст. інтермедії створюються вже не як додатки до поважних трагікомедій, а як самостійні твори. Зберігся один із таких творів від 1771 року, що має назву «Інтермедія на Різдво». Автором його є дяк з Гощі **Іван Данилович**.

На межі XVIII – XIX ст. інтермедія все більше наближається до комедії з мораллю. Характерним прикладом є твір невідомого автора – «Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець» (1788), а також комічно-сатиричні діалоги **Івана Некрашевича** («Ярмарок», «Ісповідь 1789 года февраля дня», «Замисл на попа»). У такий спосіб готувався ґрунт для появи на початку XIX століття української комедії, яка тією чи іншою мірою реалізувалась у драматичних творах Івана Котляревського, Василя Гоголя, Григорія Квітки-Основ'яненка та їхніх послідовників.

Вертепний театр

Іншим видом театрального мистецтва в Україні, що розвивалося паралельно зі шкільною драмою, був вертеп, або старовинний ляльковий театр. Батьківщиною його вважається Древній Єгипет, де він виконував свою основну функцію – розважальну. Хоча різноманітні лялькові вистави з найдавніших часів практи-

кувалися і в багатьох інших народів Африки, Азії і Європи. З поширенням християнства католицьке духовенство використовує цю форму мистецтва у своїх пропагандистських цілях. Уже в IX ст. в Римі з'являється звичай на Різдво ставити ясла з фігурами Ісуса, Діви Марії, Йосипа та інших персонажів згідно з біблійною



*Вертеп родини
Галаганів*

легендою. Так поступово виник ляльковий театр. «Як окрема галузь лялькових вистав з'явився вертеп із духовною частиною й вертепною драмою в Західній Європі не раніше XVI ст., а звідти перейшов у XVII в Польщу й на Україну» [9, с. 247].

Спираючись на свідчення відомих дослідників (передусім М. Маркевича й Е. Ізопольського), Олекса Воропай доходить висновку, що в Україні перші вертепні постановки з'являються на межі XVI – XVII ст. При тому найбільш вірогідно – у 1600 – 1620-ті роки, тобто за часів гетьманування Петра Конашевича-Сагайдачного, який загалом чимало корисного зробив на освітянській ниві (наприклад, відновив діяльність київської брат-

ської школи і Академії – тоді ще колегіуму) [12, с. 116].

Найстаріший текст вертепної драми, що дійшов до нас, здійснено на Волині наприкінці XVII – початку XVIII століття [9, с. 249]. Багато в чому такий часовий розрив можна пояснити усною традицією вертепної драми. «Текст вертепу, – зауважує той же Олекса Воропай, – напевно, знали всі бурсаки, дяки та співаки на тодішній Україні, а тому записувати та ще й зберігати текст вертепу не було потреби» [12, с. 117].

Найповніший із відомих списків вертепної драми другої половини XVIII ст., (Галаганівський) було зроблено в селі Сокиренці 1770 р., але до наших днів дійшов не оригінал, а лише копія. Інший по давності запис виконаний 1771 або 1776 року згаданим раніше гощинським дяком Іваном Даниловичем. Проте уціліли, на жаль, лише окремі виписки з нього. Дещо більше збереглося текстів з наступного XIX ст. Найкращим із них вважається вертеп Миколи Маркевича, опублікований 1860 року в Києві. Останні відомі списки вертепної драми – Житомирський Василя Кравченка, Славутинський та Хорольський – датуються другою половиною 20-х років XX ст., а Куп'янський – 1937-м роком.

Вертепні вистави від появи цього виду мистецтва в Україні розігрувались у дні Різдвяних свят. Відбувалося це зазвичай при церквах і школах у невеличких гарно прикрашених дерев'яних або картонних двоповерхових будиночках. У 13 –

17 невеличких явах розповідалося про народження Ісуса Христа, про поклоніння йому пастухів і царів-волхвів, про наказ іудейського царя Ірода вбити всіх немовлят у Віфліємі та про все таке інше – за біблійним сюжетом. Вертепник, що ховався від глядачів за задньою стінкою будиночка, водив знизу ляльки, укріплені на дротинках, і говорив за них різними голосами згідно з амплуа тих персонажів, яких вони представляли. Через невеличкі прорізані в задній стінці скриньки дірочки він мав змогу спостерігати і за ляльками, і за глядачами.

Вертепна драма складається з двох частин – різдвяної драми і сатирично-побутової інтермедії, між якими, як правило, немає жодного зв'язку. «Обидві частини – “свята” і народна, – зазначає Олекса Воропай, – різняться між собою ще й мовою. Перша частина написана старою “книжною” мовою з великою кількістю церковно-слов'янізмів, а друга – створена народом і мало чим відрізняється від сучасної української мови» [12, с. 119]. Кінчається «свята» частина смертю Ірода, який у народному уявленні справжній лиходій. Це є приводом задля того, аби люди раділи, веселилися.

Дійові особи другої частини (народної) – різноманітні фігури: козаки, селяни, купці, пани, генерали, солдати. Всі вони говорять, веселяться, висловлюють своє ставлення до тих чи тих історичних подій та сучасного їм життя. Головний герой цієї частини зазвичай хоробрий запорожець. Свідченням цього є його зображення на багатьох народних картинах, зокрема, таких, як «Козак Мамай», «Козак – бандурист» і т. ін.

Авторами, постановниками і популяризаторами вертепу були переважно мандрівні дяки і студенти. Ляльки виготовлялися з дерева. Їх одягали й розмальовували відповідно до статі, професії, віку тощо. Вистави мали специфічний український колорит. Пастухи, наприклад, були одягнені в сіряки, грали на сопілках. На запорожцях також був одяг, що відповідав убранню тогочасного козака. Розпочиналися вистави на Різдво і тривали кілька тижнів – до Стрітіння Господня.

Одне з яскравих свідчень про постановки вертепної драми у кінці XIX ст. збереглося у статті О. Селиванова «Вертеп в Купянском уезде Харьковской губернии», надрукованої у третьому числі журналу «Киевская старина» за 1884 рік. У публікації згадується про вертепні вистави в селі Боромлі Охтирського повіту Харківської губернії, а також інших селах Слобожанщини. Автор розповідає про свої особисті враження від вертепної вистави, яку він бачив взимку 1880 року на хуторі Благодатному Куп'янського повіту. Ляльковий театр, за його словами, перемістився сюди на початку XIX ст. з Києва. «30 січня 1880 року, – провадить далі Селіванов, – я поїхав на іменини до поміщика І. П. Сарандинаки на хутір Благодатний Старовірівської волості. Хутір цей знаходиться за 12 верст від міста Куп'янська. Після обіду родич хазяїна В. С. Розаліон-Сошальський запросив господарів і гостей до зали, де він приготував для іменинника сюрприз. <...> У залі ми

побачили невеличку білу дощану шафу. Висота її була близько двох аршинів. За своєю будовою ця споруда була дуже простою. Вона складалася з двох частин. Нижня нагадувала підставку, а верхня шафу, але без дверей. Верхня частина була розділена паралельно на дві половини. Висота кожної половини дорівнювала приблизно $\frac{1}{2}$ аршина. Підлога верхньої частини була покрита білим, а нижньої чорним смушком. Така різниця не була випадковою, позаяк у верхній половині розігрувалася духовна частина вертепу, а в нижній – народна. Щоправда, в нижній половині також виставлялися деякі сцени з духовної частини, але лише ті, в яких брав участь Ірод. Цей виняток було зроблено тому, що народ не любив Ірода. <...> У кожному відділенні по двоє дверей: одна для входу фігур, а інша для виходу». Перша сцена розпочалася з появи двох янголів. Ляльки, що були виготовлені дуже майстерно з дерева, рухалися на дротинках зовсім вільно. Янголи запалили від свічок свої світильники і сповістили св. Діві Марії, що в неї народиться син. Після цього вони зникли. Далі все так само відбувалося за євангельським сюжетом.

Народна частина вертепної драми складалася з гумористичних оповідань на тему кохання. Тут діяли запорожець із зачіскою (оселедцем), парубок у червоній сорочці, старий дід, кілька жінок та ще кілька персонажів, що милувалися, танцювали, співали. Керував фігурами власник вертепу, що сидів за шафою. Вертепник також говорив за персонажів вистави. Окремі сцени він проспівував. Поруч із хазяїном вертепу сидів його помічник і грав на бандурі [56, с. 512 – 515].

Вертеп у своєму первісному вигляді дожив до кінця 20-х років ХХ ст. «...Минули бурхливі роки світової війни і великої революції, соціальне і культурне обличчя українського села кардинально змінилося, а вертепна драма, як про це свідчать останні записи, ще й досі не вмерла» [41, с. III], – зауважував Є. Марковський у передмові до збірки «Український вертеп», опублікованої 1929 р. Ідеться про запис вертепної драми від 8 січня 1928 р. на Хорольщині (тепер Полтавської області) зі слів неписьменного Івана Андрійовича Воловика, якому на той час виповнилося шістьдесят дев'ять років. Цей останній ходив з вертепом з дитячих років, у тому числі двадцять п'ять років з власною скринькою. Раніше в Хоролі було чотири вертепи, а тепер, за словами Воловика, у нього не залишилося конкурентів.

Вертепна скринька Воловика (він власноруч її змайстрував), за великим рахунком, мало чим відрізняється від інших аналогічних споруд. Поділена вона, як і передбачено каноном, на два поверхи. Розміри її: висота – 1500 мм., довжина – 750 мм., ширина 360 мм. (посередині 420 мм.). Пофарбовано скриньку у блакитний і зелений кольори. «Підлога в обох сценах має прорізи, щоб можна було по них водити ляльки. Вистелено її заячою шкуркою. Цим самим закрито прорізи. В обох сценах з лівого боку є дверцята, куди увіходять і виходять ляльки. На горішній сцені прикріплено нерухомі постаті Богородиці, Йосипа, ясла з Христом і зірку над

яслами на окремій підставці. На долішній стоїть тільки крісло для Ірода. <...> В задній стінці є дві пари дірок для очей вертепника» [64, с. 187].

Ляльки Воловик теж сам змайстрував – здебільшого з береста й вишні. Тільки смерть зроблено було з кісток малих тварин. Всього ляльок тридцять шість, і вбрання у них відповідно до своїх ролей. У біблійних персонажів убрання підбрано згідно з їхнім духовним саном. У першій частині вистави (духовній) розігрувався традиційний для вертепних драм євангельський сюжет. Щоправда, дещо спрощений. «Є цитати, яких сам вертепник не може пояснити». Мабуть, багато що попросту забулося, позаяк текст вистави до цього не записувався.

Значно цікавіша (з ознаками нових післяреволюційних віянь) друга частина – народна. Розпочинається вона з промови: «Чорти Ірода взяли в пекло, позвольте нам погулять!» [64, с. 194]. У другій дії представляється кілька сценок, які сюжетно майже не зв'язані між собою. Є тут, наприклад, весела сценка між Антоном і козою. Притому з коментарем вертепника:

Антон козу веде,
Чортова коза не йде.
Він її віжками,
А вона його ріжками.

Крім традиційних для сатирично-побутової інтермедії персонажів (запорожця, цигана, жида, Антона і кози та ін.), тут діють також постаті, характерні для Громадянської війни – польський генерал, гайдамака, донський козак. На особливу увагу заслуговує те, що зовнішній вигляд гайдамаки нагадує гайдамак 1918 року («одіж – з чорного сукна, пояс і башлик біля шапки – червоні»), а народний улюбленець запорожець – «кремезна лялька, без шапки <...> й міцним калатальцем у правій руці» (вертепник зве його прудиусом-розбійником) – проганяє зі сцени і польського генерала, і гусара, і всіх інших непрошених гостей. Б'ється він й з донським козаком, якого теж перемагає і проганяє.

Цей останній штрих про перемогу над донським козаком, на перший погляд, можливо, малопомітний у загальному руслі традиційної фабули (хоробрий запорожець завжди виступає як оборонець скривджених) на тлі втраченої в недалекому минулому української державності є гарною ілюстрацією до настроїв у тодішньому суспільстві. Добре характеризує народне ставлення до нової комуністичної влади й вислів одного з персонажів про те, що він іде «у райком за пайком» [64, с. 195] – явний натяк на привілейоване становище і всесилля радянсько-партійної номенклатури. Показово, що новомодні вислови ввели до тексту інтермедії молоді помічники вертепника.

Такі вистави навряд чи довго могли проіснувати в державі, яка все більше набирала ознак тоталітаризму, де вже зовсім скоро ярлик «український буржуазний націоналіст» зазвучить як смертний вирок. А ліпитимуть його направо й наліво і за значно менші «провини» перед режимом.

Паралельно з ляльковим в Україні існував (і продовжує існувати) й «живий» вертеп, ролі в якому виконують люди – професійні актори або аматори. Це, по суті, симбіоз духовної драми й інтермедії. Використовуючи широковідомий євангельський сюжет про народження Ісуса Христа, виконавці зазвичай наповнюють його злободенними проблемами повсякденного життя, не оминаючи при цьому гострих політичних питань. 1918 р. «Різдвяний вертеп», в якому ролі виконували актори, поставив «Молодий театр» під керівництвом Леся Курбаса. Дійовими особами у цій виставі були біблійні герої, бурсаки й інтермедійні персонажі. Притому чисельно переважали останні. Ця форма вертепу дожила до наших днів, а точніше, відродилася в часи незалежної Української держави. Доречно згадати студентські вертепи в Києві, Львові, Харкові та інших містах України. Великим успіхом користувався Різдвяний вертеп, розіграний на майдані Незалежності в Києві 2014 р. під час Революції Гідності. Показово, що замість царя Ірода тут зображували тодішнього президента В. Януковича. Виставляють «живу» вертепну драму, як і лялькову, зазвичай на Різдво. Хоча в нашу бурхливу добу нерідкістю стали і так звані фронтіві вертепи, котрі розігруються перед бійцями АТО незалежно від пори року.

Окрім згаданих різновидів народної творчості, в Україні зберігався звичай на Різдво виголошувати хлопцями-школярами вірші. Як слушно зауважує Олекса Воропай, ці вірші мають «вертепне» походження, оскільки тут є і пастухи, і вояки царя Ірода, і чорти, й інші вертепні персонажі [12, с.127]. Характерним прикладом є поезія:

Звізда світла з востоку гряде,
За собою трьох царів персидських веде,
Поклін дати царю і пану,
Вищих сил всього світу гетьману.
Король-Ірод дуже смутився,
Що Ісус Христос від Діви народився,
Велів питати, по всіх землях шукати,
Велів губити, малих діток ізбити.
Одних кіньми топтали,
Других в полі роздирали,
Матері їх гірко ридали,
Руки свої до Бога піднімали:
«О, Іроде безумний! Як ти в собі жалю не маєш,
З невинних младенців кров проливаєш!» [12, с. 133].

Глухівський театр

Театральне мистецтво завжди і в усіх країнах відігравало значну роль у духовному житті людей. Адже порівняно недавно не було ні радіомовлення, ні кінематографа, не говорячи вже про телебачення чи Інтернет. В історії України театр посідав винятково важливе місце. Український народ, як відомо, упродовж багатьох століть не мав власної держави. Україна входила то до складу Польщі, то Росії, то Радянського Союзу і змушена була майже завжди в тій чи іншій формі терпіти політичне, духовне чи навіть релігійне гноблення. Театр у ці роки фактично був чи не єдиним джерелом усього культурного життя нації, а отже, відігравав значну роль в її духовному відродженні.

Епоха Відродження знаменується заснуванням у найбільших європейських містах стаціонарних театрів. Перший такий театр виник у XVI ст. в Італії. Відомий він як народна комедія масок. Особливо великих успіхів новий європейський театр досягає на межі XVI – XVII століть з появою театрів Лопе де Вега (автора так званої «нової комедії») в Іспанії і В. Шекспіра в Англії, а також театру Мольєра у Франції (друга половина XVII ст.).

У першій половині XVII ст. подібний театр народжується в Польщі. Поштовхом до цього послужили виступи однієї з італійських труп, що гастролювала при дворі польського короля Владислава IV. Авторами перших польських драматичних творів були Твардовський («Дафніс, перетворена в лаврове дерево») і Кохановський («Відправа грецьких послів»).

З 1756 року, після постановки у Москві братами Волковими трагедії «Хорев» О. Сумарокова, бере свій початок російський стаціонарний театр.

Дещо раніше театр європейського гатунку з'являється в Україні. Йдеться про театр у Глухові – місті, що після зруйнування 1708 року російськими військами на чолі з фаворитом Петра I О. Меншиковим Батурина, резиденції І. Мазепи, стає столицею Лівобережної України майже до кінця XVIII ст. Козацька верхівка, що оселилась у старовинному місті, прагнула культурних розваг, а відтак тут час від часу стали влаштовувати різноманітні видовища. Здебільшого це були якісь музичні заходи або театральні дійства. Одна з таких вистав відбулася 7 квітня 1730 року в будинку місцевого заводчика Івана Миклашевського (назва спектаклю, на жаль, невідома). Щоправда, документальні джерела свідчать про те, що «тодішні гетьмани Іван Скоропадський, Павло Полуботок і Данило Апостол та високопоставлені козацькі старшини в своїх розвагах переважно задовольнялись тим, що слухали заїжджих до Глухова російських та чужоземних митців» [46, с. 7].

Значно більшого розмаху театральне мистецтво набирає в місті після приїзду сюди гетьмана **Кирила Розумовського**, якому вдалося створити тут справж-

ній театр. Розміщався цей театр в окремому приміщенні, відведеному для вистав і бенкетів у новому просторому гетьманському палаці, який за кращими зразками італійської архітектури спеціально для цього й побудували на Веригині – за міською брамою, біля ярмаркового майдану у мальовничому передмісті Глухова.

Розумовський привіз до своєї резиденції з Петербурга драматичну, балетну й оперну трупи, хор і оркестр. Розпочалися вистави у Глухівському театрі в грудні 1751 року з постановки комічної опери «Ізюмський ярмарок» (французькою мовою). Спочатку трупа складалася тільки з приїжджих виконавців (переважно російського й італійського походження). Проте поступово гетьман став залучати до свого колективу й місцевих талановитих самородків. Серед них – Р. Богданович, П. Марченко, В. Іванов, К. Роговський та інші. Активну участь у діяльності Глухівського театру брали також музики – Григорій Кореневський, Ілля Колесничевський, Степан Мікушинський, співаки – Марко та Федір Полторацькі, Тимофій Білоградський, Гаврило Головня, Степан Котляревський, Гаврило Марцинкевич. Хорову капелу очолювали капельмейстер Андрій Рачинський і капелян Корнелій Юзефович [8, с. 255 – 256]. До цього варто додати, що у Глухові вже у першій половині XVIII ст. функціонувала прекрасна співоча капела і знаменита музична школа. До програми музичної школи, заснованій у 1730-х роках, входило навчання гри на бандурі, скрипці, інших інструментах. Готували тут співаків, хористів, оркестрантів, чимало з яких брали участь в постановках опер у придворному театрі в Петербурзі, а також на сценах інших європейських театрів. Особливо великим успіхом глухівчани користувалися в північній столиці за часів Катерини II. Це, наприклад, **Максим Березовський** (1745 – 1777) і **Дмитро Бортнянський** (1751 – 1825) – співаки, композитори і музиканти європейського рівня.

Виступи місцевих акторів були настільки успішними, що іноземні виконавці у творчому змаганні з ними «визнали себе переможеними, а сам меценат чужих митців К. Розумовський не бачив потреби їх тримати у Глухівському театрі. Вони змушені були виїхати додому в Італію» [46, с. 7 – 8].

Глухівський театр був досить видовищним закладом. Тут «поруч уживалися різні жанри: співав хор, виступали солісти, грала інструментальна оркестра, читці виконували уривки з літературних творів, виконувались уривки з балетів тощо» [46, с. 8]. Вельми багатим і різноманітним був так само його репертуар. У Глухові в російських перекладах виставляли комедії Мольєра («Витівки Скапена», «Вимушене одруження» та ін.), спектаклі за драматичними творами Есхіла і епічними поемами Гомера, п'єсами Шекспіра, Гольдоні, інших європейських драматургів, а також балети «Алоїза», «Венера і Адоніс». Виставлялися на глухівській сцені й твори українських письменників – інтермедії і діалоги Некрашевича та інших авторів [46, с. 8]. Час від часу з гастрольями виступали в гетьманському палаці російські й іноземні театральні трупи.

Декорації для Глухівського театру виготовляв придворний художник Григорій Стеценко (уродженець м. Ромни, тепер Сумської області), який, до речі, був автором низки портретів з роду Розумовських.

Припинив свою діяльність театр у Глухові 1764 року у зв'язку з ліквідацією Катериною II гетьманства як державної інституції. Для подальшого розвитку вітчизняної культури це була неймовірно велика втрата, оскільки саме цей театр «з часом міг стати осередком нового українського національного театру» [49, с. 187].

Перший громадський театр у Харкові

Наприкінці XVIII ст. російськомовний громадський театр виникає у Харкові. Як зауважує Г. Квітка-Основ'яненко, з відкриттям 1780 року у столиці Слобожанщини намісництва театр починає функціонувати тут як державний заклад, спрямований на організацію культурного дозвілля дворян і чиновників, які приїхали до міста у справах служби. Труппа налічувала дванадцять чоловік. Керівником її був танцівник Іваницький. Репертуар з'ясувати, на жаль, не вдалося. Відомо лише те, що виставлялися в Харкові не тільки п'єси, а й балети. На думку Квітки, це були «просто дивертисменти». Серед виконавців були й жінки. Особливо ушляхилась одна з танцюристок – Малярівна (донька маляра), котра зачаровувала харків'ян не лише своїм мистецтвом, а і вродою [29, с. 90]. Постійного приміщення у труппи не було. Імовірно, передусім тому через деякий час вона й розпалася.

Після цього ще було кілька спроб заснувати в місті театр. Але всі вони закінчилися невдачею. Деяким ентузіастам із чиновників удавалось організувати лише окремі спектаклі. Далі справа не йшла. Не було ні приміщення, де можна було б улаштувати сцену, ні акторів, які могли б грати вистави на відповідному рівні.

Але хоч якби там було, на початку 90-х років відкрити в Харкові постійний громадський театр все ж таки вдалося. З призначенням 1789 року слобідсько-українським губернатором (або правителем губернії, як його тоді називали) бригадира¹ Федора Івановича Кишенського в місті, за словами Квітки-Основ'яненка, все нібито ожило. Почалися бали, маскаради, інші розважальні заходи. А через деякий час губернатор запропонував організувати й театр. З державної скарбниці задля створення театру було виділено сто рублів. Для того часу це була досить велика сума, і її цілком вистачило, щоб уже через місяць театр розпочав функціонувати. В якості приміщення використали тимчасову двоповерхову дощану залу, прибудовану до палацу² губернатора задля зустрічі з місцевими чиновниками і дворянами

¹ Військовий чин в російській армії XVIII ст. рангом вищий за полковника.

² Пізніше в цьому палаці було відкрито університет (Університетська вулиця).

Катерини II, котра заїхала до Харкова 1786 р., повертаючись із Криму.

У залі було обладнано сцену, лаштунки, інші театральні атрибути. Перші дві декорації, що зображували ліс і кімнату, виготовував губернський художник і механік Лука Семенович Захаржевський. Окрім того, майстер чи не вперше в тодішній країні застосував техніку з цікавими світловими ефектами, виготовував вітряний млин з колесом, що крутилося, коня, у якого рухалися ноги, та місяць, котрий поступово впливав на небо із-за зеленої гори. За допомогою спеціального пристрою ці технічні прилади в потрібний момент з'являлися на сцені. Справжнім новаторством було й те, що завдяки оригінальним механізмам завіса могла самостійно підніматися й опускатися. Для доби, коли постійний громадський театр в Україні робив лише свої перші кроки, коли в переважній більшості міст (у тому числі й таких великих, як Київ), ще не було стаціонарних театрів, це було неабияким прогресом.

Харків'яни були в захопленні від такого дива. Місця в театрі коштували дорого, але це не стало перешкодою для місцевої публіки. Крісло вартувало один рубль, місце в партері – шістдесят копійок, а в галереї – двадцять п'ять. Поважні чиновники зазвичай купували річні абонементи. Річна вартість ложі становила п'ятдесят рублів (усього лож було дванадцять), а крісла – двадцять п'ять [29, с. 92].

Розпочав свою діяльність театр під час Успенського ярмарку (тобто в серпні) 1791 року виставою комедії Я. Княжніна «Примиритель-невдаха, або Без обіду додому їду». Зала була повною. Оваціям не було кінця. Отже, прем'єра мала успіх, у тому числі й матеріальний. За першу виставу було отримано сто двадцять рублів [29, с. 92 – 93]. Таким чином, затрати на театр повністю окупились.

Зовсім скоро Харківський театр став одним із кращих на теренах тодішньої країни. Репертуар його складався з популярних у ті часи п'єс російських і зарубіжних³ авторів. Таких, зокрема, як «Хвалько» і «Збитенник» Я. Княжніна, «Сварливиця» О. Сумарокова, «Так і повинно бути» М. Верьовкіна, «Недоросток» Д. Фонвізіна, «Наніна» Вольтера, комічних опер «Добрі солдати» (текст М. Хераскова, музика Е. Раупаха), «Нещастя через карету» і «Скупий» (обидві – текст Я. Княжніна, музика В. Пашкевича) тощо. Великим успіхом користувалася французька комічна опера «Два мисливці».

Вистави грали зазвичай двічі на тиждень – у вівторок і п'ятницю. У святкові й вихідні дні розваги заборонялися. Згодом, щоправда, цю заборону було скасовано. Розпочиналися спектаклі завжди – і взимку, і влітку – о шостій годині вечора. Типографії в місті тоді ще не було, тому про назви спектаклів місцеві театральні

³ Співвідношення «російський – зарубіжний, іноземний» тут і далі слід розуміти з погляду реалій того часу, коли Україна входила до складу Російської імперії.

дізнавалися з рукописних афіш, що прикріплювалися до ліхтарного стовпа біля воріт губернаторського палацу.

Спочатку у виставах брали участь тільки аматори – здебільшого молоді чиновники, яких запросив до театру губернатор. Чи не найбільшим успіхом у публіки користувався керівник трупі Дмитро Москвичов, який був не лише талановитим актором, а й вельми енергійною і сміливою людиною. Заради можливості виступати на сцені він навіть наважився дезертирувати з Орловської губернської роти, де служив сержантом. Від покарання Москвичова врятували шанувальники з можновладців. Річ у тім, що на першій же виставі за його участю («Князь-трубочист, трубочист-князь») були присутні правитель Слобідсько-Української губернії Ф. Кишенський і його почесний гість – орловський губернатор, тобто колишній начальник горе-актора. Ці поважні люди і вирішили долю втікача. Того ж вечора вони домовилися про його офіційне переведення з Орловської губернської роти до відповідної Харківської.

Деякий час у харківській трупі не було жодної жінки. Місцеві пані й панночки вважали, що бути артисткою непристойно. Тому жіночі ролі доводилося виконувати чоловікам. Але незабаром у театрі з'явилася й перша актриса. Нею стала дружина Дмитра Москвичова Лизавета Гаврилівна (харків'яни її називали просто Лізкою) – донька місцевого осілого цигана. Лизавета була вродливою і дуже подобалася глядачам, особливо в ролі Анюти з опери О. Аблесимова «Мельник, чаклун, дурисвіт і сват».

Був у театрі й оркестр. Обов'язки театральних музикантів виконували вихованці училища (так званих класів)⁴. Мабуть, саме тому оркестр називали класичним. Підпорядковувалося училище губернаторові. А тому за наказом останнього під час вистав музиканти зобов'язані були грати безкоштовно. Класичний оркестр користувався великим успіхом у жителів міста. Керувала ним людина, що добре знала свою справу, – вчитель Максим Прохорович Концевич, якого у свій час було запрошено диригувати оркестром на балі у присутності Катерини II, коли цариця перебувала в Харкові.

Варто зауважити, що постановки в ті часи були досить примітивними, а тому не потребували великих затрат. Платню отримували лише кілька чоловік – два актори і три актриси. Провідні актори одержували по 70 рублів на рік, а інші – 50 і 30. Бенефісів тоді ще не було.

Новий етап у діяльності Харківського театру пов'язаний з початком антрепризи⁵. Сталося це 1795 року, коли його очолив справжній фахівець – колишній актор Петербурзького імператорського театру Трохим Константинов, який узяв акторів

⁴ Іншої назви в училища не було. Пізніше ці класи було перейменовано в гімназію.

⁵ Антреприза – утримання театру приватною особою.

на власне утримання. Трупя Константина була невеликою. Складалася вона з шести артистів і трьох артисток. Проте це був добре злагоджений професійний колектив. Спектаклі відтепер стали значно кращими в художньому плані, і виставлялися вони частіше (для абонементів вистави давалися по неділях і четвергах, а в інші дні грали на касу). Актори виступали в дорогому французькому вбранні, оздобленому золотом та іншими коштовностями. Сцену прикрашали нові декорації. До того ж вона застигалася сукном. Родзинкою був спеціальний люк, влаштований у підлозі, через який дійові особи могли провалюватися «під землю», тобто в пекло (якщо це, звичайно, було обумовлено сюжетом).

Справи йшли настільки добре, що в керівника театру настала змога удвоє збільшити ціни на квитки, притому без будь-якого ризику втратити частину глядачів. Набагато більшим став і зарібок акторів. Так, примадонна Лизавета Москвичова отримувала тепер 300 рублів на рік і бенефіс, інші – від 75 до 250 рублів.

Виставлялися на харківській сцені переважно комедії. Авторами більшості з них були, як уже йшлося, тогочасні російські і французькі драматурги. Однією з найпопулярніших була комедія Я. Княжніна *«Примиритель-невдаха, або Без обіду додому їду»* – малюнок тогочасного французького життя, яке досить легко переноситься на російський чи навіть український ґрунт. У п'єсі йдеться про сварливе поміщицьке подружжя. Помирити чоловіка й жінку намагається їхній спільний друг, який приїхав до них погостити. Але, зрештою, все кінчається тим, що останнього виганяють із помістя. В комедії є ще кілька цікавих персонажів. Серед них – повар, який постійно філософствує і воліє догодити одночасно обом своїм господарям, але згодом доходить висновку, що це неможливо.

Великим успіхом у харків'ян користувалася й інша комедія Княжніна *«Хвалько»*, головний персонаж якої патологічний брехун Верхолет за своїм характером багато в чому нагадує гоголівського Хлестакова.

Справжньою подією була постановка на харківській сцені комедії Д. Фонвізіна *«Недоросток»*, в якій сатиричними барвами змальовується життя і побут пересічної дворянської родини. Основний конфлікт твору полягає в зіткненні двох поглядів на виховання памолоді – застарілого кріпосницького, що заснований на грубості і невігластві (його представниками є поміщиця Простакова, її син-недоросток Митрофан, брат хазяйки помістя Скотинін та вчителі-іноземці), і нового – в дусі просвітительства (виразники – Софія і Стародум).

Перекладні твори були представлені здебільшого так званими «міщанськими драмами», в яких відтворювалося життя третього стану (міщан, купців, чиновників і т. ін.). Серед найпомітніших авторів цих п'єс варто назвати передусім Бомарше, Дідро, Лессінга та ін. Особливо до вподоби харківським глядачам була драма Е. Мура *«Гравець»*, більш відома на харківській сцені в перекладі (з французької мови) під назвою *«Беверлей»*.

Публіка схвально сприймала вистави харківських акторів. Завзяті театральники знали тексти п'єс напам'ять і повторювали улюблені фрази слідом за персонажами спектаклів. У трупи навіть не було потреби їздити на гастролі до інших міст чи на ярмарки, як це в пошуках заробітку зазвичай змушені були робити інші театральні колективи. Матеріальне становище театру було стабільно гарним. Але, на жаль, так було недовго. Після смерті Катерини II в листопаді 1796 року у зв'язку з оголошенням десятимісячної державної жалоби діяльність театру було припинено. Театральну залу за розпорядженням місцевої влади розламали, декорації знищили, а гардероб та інше театральне збіжжя продали з молотка. За таких обставин першокласна харківська трупа, ясна річ, розпалася, а актори в пошуках театрального щастя змушені були вирушити до інших міст. Потім, під час царювання імператора Павла, що відзначався суворою військовою дисципліною в усіх сферах життя, чиновникам було вже не до театру.

* * *

До цього варто додати, що наприкінці XVIII ст. мала місце спроба створити громадський театр також у Кам'янці-Подільському, який у той час був центром новоутвореної Подільської губернії. 1798 року тут розпочала діяльність польськомовна трупа на чолі з Антоном Змієвським (Жмійовським). З 1800 року посаду директора театру обійняв інший актор і драматург польського походження – Ян-Непомуцен Камінський. Про репертуар згаданого колективу практично нічого невідомо. Ймовірно, тут виконувалися популярні у той час драми А. Коцебу, а також комедії, чарівні й комічні опери інших авторів.

Так у XVIII ст. розвивалося театральне мистецтво на українських землях, що входили тоді до складу Російської імперії.

Театральне мистецтво XVIII ст. на західноукраїнських землях

Значно менше відомостей збереглося про театральне мистецтво XVIII ст. на західноукраїнських теренах. Центром культурного життя в цій частині України було древнє місто Львів. Однак про домінування тут національної культури в цю добу говорити, на жаль, не доводиться, оскільки на цих споконвічних українських землях багато століть господарювали не українці, а титульні нації, як свідчить історія, дбають передусім про свої духовні потреби. Галичина, як відомо, до кінця XVIII ст. входила до складу Польщі, а після розділу останньої 1772 року опинилася

спочатку під владою Австрії, а згодом Австро-Угорської імперії. Австро-угорська влада поспішила потурбуватися про духовне дозвілля своїх чиновників на нових підвладних їй землях. 1776 року, як наголошує І. Франко, «для вдоволення потреб німецької бюрократії, насланої для кермування долею Галичини, з'їхала до Львова німецька трупа театральна якогось Геттерсдорфа» [68, с. 90]. Проіснував цей театр близько 100 років. Такий порівняно довгий вік можна пояснити, напевно, тим, що утримувався колектив за рахунок держави. 1780 року до Львова завітала була польська трупа під керівництвом Трусколавського, проте, пробувши тут близько року, не витримала конкуренції з німецьким театром і змушена була виїхати до Любліна.

Своєрідним відгомонам цих подій стало заснування у Львові 1794 р. учнями греко-католицької духовної семінарії аматорського театального гуртка. Вистави йшли польською мовою. «Грали комедії Богомольця, в котрих немає ролей жіночих, – зазначає І. Франко, – а далі й інші твори», зокрема п'єси Івана Стоцькевича, одного з найталановитіших учнів згаданого навчального закладу, який переробив «чимало штук драматичних для семінарських вистав» [68, с. 90]. Особливим сценічним хистом відзначалися Стоцькевич, Ковальський, Чернецький, Урицький, Шудлинський, Слоневський, Твардієвський та ін. Судячи зі змісту драми І. Стоцькевича «*Син марнотрат*» (єдиної, що збереглася), це, як і личить авторові духовного звання, були твори моралізаторського характеру.

Перші україномовні спектаклі на західноукраїнських землях проб'ють собі дорогу на сцену лише в 30-х роках наступного ХІХ ст., проте мова про це піде дещо пізніше.

Українська драматургія перших десятиліть ХІХ ст.

Перші українські твори на професійній сцені починають виставлятися на межі ХVІІІ – ХІХ ст., хоча загалом історія постановок національних п'єс бере свій початок, як уже йшлося, ще з кінця ХVІ ст. Але то були вистави шкільного театру, який навряд чи можна зарахувати до професійних. Виконувались українські твори зазвичай акторами російсько-українських і польсько-українських труп (чисто українських театральних колективів тоді ще не було), притому зазвичай з метою поповнення театральної каси, оскільки користувалися вони великою популярністю, особливо серед етнічних українців. Йдеться здебільшого про перекладні іноземні мелодрами на кшталт таких, як «Випробовування вогнем і водою», «Аріадна одна, залишена на острові Наксосі» та інші малозмістовні п'єски. Незрідка це були навіть не окремі твори, а уривки з польських драм і комедій. «Тенденція вводити в польські

п'єси українські типи з українською народною мовою, – зауважує Л. Старицька-Черняхівська, – малася ще здавна у польській драматичній літературі. Вже в другій половині XVI століття в католицьких школах писано було інтермедії на теми з народного життя з дієвими особами з народу, які і балакають своєю рідною мовою: мазурською, українською, білоруською. <...> В кінці XVIII століття написано польську п'єсу: “Чудо, или Краков'яки та Горці”. Хто були ті горці? Звичайно – гуцули». Утім, польські трупи грали не лише змішані польсько-українські п'єси. Час від часу, пристосовуючись до смаку публіки, вони «виставляли українські опери, комедії та трагедії, сколочені нашвидку на зразок таких само польських комедій та фарсів» [58, с. 658 – 659]. На жаль, практично нічого з цього репертуару не збереглося. Мабуть, це було щось подібне до таких малозмістовних творів, як «Елена, или Разбойники на Украине», «Украинка Королева Волшебства», «Новая украинка, или Волшебство в замке Тымор» та ін.

Характеризуючи театрально-мистецький процес в Україні, Д. Антонович доходить висновку, що в добу класичності театр у своєму розвої «різко міняє форми і зміст», що дало підстави деяким історикам «перекреслити старий шкільний театр, як річ, що вмерла, і зовсім знову починати історію нового театру 19 століття». Однак не можна «вважати за неукраїнське те, що користується іншою, особливо польською, а надто московською мовою. Таке, за мовою, визначення національності театру може мати місце і бути оправданим після 1881 р., коли театр в українській мові віддалився від театру в московській мові; до того ж часу, доки того розділу не прийшло, мусимо уважати, що прикметою доби було те, що в театрі в Україні вживалося різних мов, <...> не мова визначала національність театру. <...> Навпаки, це змішання мов української, польської та московської в театрі в Україні треба вважати однією з ознак українського театру тієї доби, доби класичності». А відтак, на думку вченого, варто поставити знак рівності між такими поняттями, як «український театр» і «театр в Україні» [2, с. 495 – 496].

Відомо, що українські твори на початку XIX століття виставлялись у Києві, де восени 1803 року було побудовано постійний театр, котрий відкрився 9 вересня постановкою якоїсь польської чарівно-фантастичної комедії. Як зазначає та ж Старицька-Черняхівська, взагалі вистави українською мовою і в Києві, і в інших українських містах та містечках на рубежі XVIII – XIX ст. були цілком природним явищем, оскільки «аж по 1816 рік по всьому південно-західному краї мандрують невеличкі польсько-російсько-українські трупи, а також спеціальна українська трупа поміщика Ширая. <...> У 1821 році грає в Києві трупа російсько-українських артистів Щепкіна, що приїхала з Полтави. Польська трупа Ленкавського у 1823 році давала в Києві оперетки на польській, російській та українській мові». Українською мовою, судячи з афіші, яку подає у своїй праці «Двадцять п'ять років українського театру» Л. Старицька-Черняхівська, було виставлено 2 березня 1823

року трупом Ленкавського та Зміювського «нову оперу» «Українка, или Волшебный замок, наполненный духами» [58, с. 659 – 660]. Незрідка виставлялась у Київському театрі також кривава драма «Елена, или Гайдамаки на Украине», в якій засуджувалися події під час Коліївщини.

Утім, перші десятиліття ХІХ століття характеризуються підвищеною увагою до української теми не лише з боку представників польської культури. Помітну зацікавленість проявляють до неї й російські майстри слова, які в українському історичному минулому шукають можливість для висловлювання своїх волелюбних і патріотичних ідей. Серед таких літераторів неважко віднайти і поетів, і прозаїків, і драматургів. У цьому контексті слід згадати, наприклад, поета-декабриста К. Рилєєва, який у першій половині 1820-х років оприлюднив думу «Богдан Хмельницький», поему «Войнаровский» та уривки з незавершеної поеми «Наливайко», присвячених висвітленню визвольних змагань українського народу. Досить активно розробляв українську тему й інший письменник-декабрист Ф. Глінка – автор нарисів «Листи російського офіцера», роман «Зіновій Богдан Хмельницький, або Звільнена Україна»). І це не говорячи вже про російських письменників українського походження (таких, наприклад, як М. Гнедич, В. Капніст, О. Сомов), для творчості яких питання, пов'язані з їхньою батьківщиною, були провідними.

Певне відображення знайшла українська тема так само в російській драматургії. Йдеться передусім про водевіль Олександра Шаховського «Козак-віршотворець» (1812), який, попри неоднозначну (переважно негативну) оцінку його тодішньою критикою (твір написано каліченою українською мовою), протягом багатьох років користувався у глядачів підвищеною популярністю. Багато в чому це пояснюється історичними паралелями (водевіль з'явився відразу після відомих подій під Бородіном), які виникали у публіки під час спектаклю. Справа у тім, що головний персонаж комедії веселий козак-поет Семен Климовський, що перебував на службі в Харківському полку, теж брав участь у переможній для російської армії війні – битві під Полтавою в 1709 році. Повернувшись до рідного краю, він рятує свою кохану дівчину Марусю від насильницької видачі заміж за тисяцького Продиуса. Однак набагато більше до вподоби українській публіці були народні пісні в обробці Кавоса, що виконувались упродовж всієї вистави. Найвідоміша з них «Їхав козак за Дунай».

1817 року «Козак-віршотворець» виставлявся у Полтаві. Відтак немає жодного сумніву, що спектакль бачив і завзятий театрал Іван Котляревський. Тим більше, що згодом, будучи директором театру, він увів твір до репертуару своєї трупи, щоправда, суттєво відкоригувавши його мову. Це дало привід І. Франку дійти висновку, що п'єса Шаховського могла послугувати для українського письменника своєрідним «товчком до написання його “Наталки Полтавки”» [68, с. 85]. Таке судження має під собою серйозне підґрунтя, оскільки Котляревський устами своїх

героїв вступає у своєрідну полеміку з автором «Козака-віршотворця» і, по суті, звинувачує останнього у фальсифікації української дійсності. Особливо чітко це проявляється в одному з діалогів, котрий ведуть персонажі «Наталки Полтавки». Так, передаючи свої враження від відвідування Харківського театру, Петро зазначає:

Мені полюбилась наша малоросійська комедія; там була Маруся, був Климовський, Прудиус і Грицько.

Виборний. Розкажи ж мені, що вони робили, що говорили.

Петро. Співали московські пісні на наш голос, Климовський танцював з москалем. А що говорили, то трудно розібрати, бо сю штуку написав москаль по-нашому і дуже поперевертав слова.

Виборний. Москаль? Нічого ж і говорити! Мабуть, вельми нашкодив і наколотив гороху з капустою.

Підсумовуючи, Виборний знаходить досить точні і мудрі слова, котрі могла висловити тільки людина, що має міцний зв'язок з національними джерелами: «От то тільки нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаєв і повір'я нашого» [36, с. 276 – 277].

Остання фраза є, ймовірно, тим вердиктом, котрий виніс п'єсі Шаховського, власне, сам автор «Наталки Полтавки», якого факт безцеремонного спотворення рідної мови, напевно, задів за живе.

Наскільки серйозно подібні проблеми турбували Котляревського, можна судити також з того, що не зміг він утриматися від можливості захистити національну гідність свого уярмленого народу і в «Москалі-чарівнику». Надто красномовно це проявилось у наступній бесіді персонажів твору:

Солдат. Да спой-ка ты, хохлач, хотя одну русскую песню. Ну, спой!.. Э, брат, стал!

Михайло. Вашу? А яку? Може, соколика або кукушечку?.. Може, лапушку або кумушку? Може, рукавичку або підпоясочку? Убирайся з своїми піснями!.. Правду сказать, есть що і переймати... Жінко! Заспівай же ти по-своєму ту пісню, що москаль співав. (К солдату.) Сядь та послухай, як вона співа.



М. Щепкін у ролі Чупруна
(«Москаль-чарівник»)

Після виконання Тетяною пісні «Ой, був та нема, да поїхав до млина...» розмова продовжується:

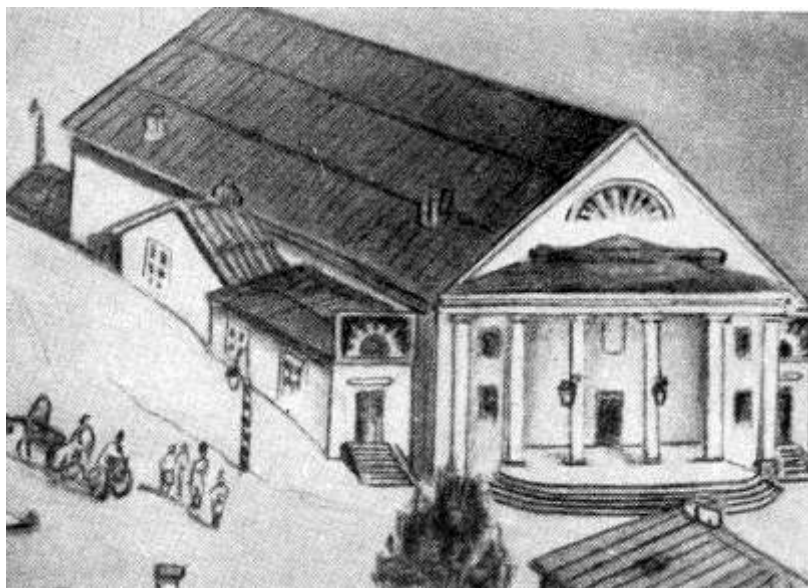
М и х а й л о. А що? Яково?

С о л д а т. Ну, что и говорить! Вить вы – природные певцы. У нас пословица есть: хохлы никуда не годятся, да голос у них хорош.

М и х а й л о. Нікуда не годяться? Ні, служивий, така ваша пословиця нікуда тепер не годиться. <...> Ось заглянь в столицю, в одну і в другу, та заглянь в сенат, та кинься по міністрах, та тоді і говори – чи годяться наші куди, чи ні? <...> Пословиця?.. Коли на те пішло, так і у нас єсть їх против москалів не трохи. Така, наприклад: з москалем знайся, а камінь за пазухою держи; од чого ж вона вийшла, сам, розумний чоловік, догадаєшся [36, с. 306 – 307].

Театральне мистецтво в Україні на початку XIX ст.

Початок XIX століття характеризується ледь не масовою появою в різних містах України постійних театрів. Так, після Харкова, де такий театр з'явився ще наприкінці XVIII століття, стаціонарні театри виникають у Києві (1803), Одесі (1804),



Київський театр початку XIX ст.

Полтаві (1808), Житомирі (1808) та деяких інших містах. На першому етапі їхнього функціонування домінували польські театральні колективи, оскільки українських драматичних труп тоді ще не було, а російські, діяльність яких 1796 року була призупинена у зв'язку з державною жалобою по смерті Катерини II, відновлювалися надто повільно.

В Одесі на час, поки тривало будівництво театру (з 1804 р.), вистави давалися у тимчасовому театрі, притому російською і польською мовами. Спектаклі в новому приміщенні розпочалися з 10 лютого 1810 року виступами російської трупи П. Фортунатова [49, с. 189]. На жаль, про репертуар цих перших польських і російських театральних колективів нічого не відомо.

Не набагато більше відомо і про перші вистави в Київському театрі, де театральне приміщення було побудовано восени 1803 р. Знаходився цей театр на по-

чатку Хрещатика і «справляв враження розмірами й урядженням». Відзначався він також доброю акустикою. В ньому було 32 ложі, які розміщались у два яруси. Крім того, тут були партер, амфітеатр і галерея. Всього в театрі могло вміститися 470 душ.

Утім, зауважує Антонович, є свідчення про те, що до цього в Києві вже був театр. Ідеться про так званий придворний театр, що функціонував у флігелі царської палати і цілком імовірно, що «під час відсутності членів царської родини служив замість публічного театру» [1, с. 74]. Принаймні відомо, що в січні 1798 року в ньому вже йшли спектаклі. Гастролювала в цьому театрі 1801 року й кріпацька трупа поміщика Ширая. Разом із тим варто відзначити, що постійного театрального колективу деякий час у Києві не було, а тому виступали тут на початковому етапі лише мандрівні трупи з характерним для тієї доби примітивним репертуаром, розрахованим на невибагливу публіку. В основному це були різноманітні чарівні та фантастичні комедії на кшталт таких, як «Чарівний замок, або Українка».

У Харкові театр відновив свою діяльність 1808 р. Ядром трупи стали заїжджі актори (два чоловіки й жінка), до яких приєдналися місцеві чиновники. Спочатку спектаклі виставлялися в тимчасовому балагані, що знаходився на Миколаївському майдані (тепер – площа Конституції). Але незабаром на північному боці майдану було споруджено нову дерев'яну будівлю для вистав – так званий «театр Шредера» (так це приміщення називали за ім'ям чиновника, котрий керував тоді в місті театральними справами). Проте нова будівля була не набагато кращою за стару, і її через певний час (мабуть, не без підстав) також стали називати балаганом. Дуже красномовні спогади про цю споруду залишив Михайло Щепкін, якому за кілька років потому довелося працювати в Харківському театрі. «Коли я підійшов до театру, – сповіщає актор, – я зовсім розчарувався: я гадав, що в такому місті, як Харків, театр – красива споруда, а замість цього побачив якийсь дерев'яний балаган» [78, с. 116 – 117].

Нове театральне приміщення було, ясна річ, набагато гіршим за театр губернатора Ф. Кишенського, не говорячи вже про першокласне сценічне обладнання, котре там було. Але все ж таки мінімальні умови для вистав були й у «театрі Шредера». Зала, як свідчить Г. Квітка-Основ'яненко, мала глибоку простору сцену, 17 лож на верхньому ярусі і 15 на нижньому, партер, амфітеатр і галерею. Для кожного відділення глядачів у театрі були обладнані окремі виходи [29, с. 99].

Харків'яни дуже любили сценічне мистецтво і відвідували всі спектаклі, що виставлялись у театрі. Проте ані акторська майстерність виконавців, ані репертуар не відповідали вимогам часу. В трупі було чимало артистів польського походження, які навіть не могли вільно говорити російською мовою (про українську взагалі не йдеться). Проте актори ці були страшенно чваньковитими й самовпевне-

ними. Вони завжди вимагали для себе ролі тільки представників вищої знаті. Як зауважує Г. Квітка-Основ'яненко, «страшно було дивитися, як ці королі, герцоги тиранствували. На сцену виводилося десятка по два солдатів. <...> І ось герой, найгеройственіший перед суперником, закричить, зареве, замахнеться мечем, пролунає хриплий голос суфлера: “Падайте, падайте!”, і противна армія зразу вся на смерть. Публіка, яка заплатила мідні гроші, плескає з усіх сил, голосніше від актора, кричить “фора! фора!”. Мертві встають, і герой, який здивував своєю хоробрістю, знову розмахує мечем, і вороги його падають знову, нібито вдруге побиті...» [29, с.100].

Відповідними були й п'єси, що виконувались у цей час на харківській сцені. Це були здебільшого малозмістовні іноземні мелодрами (наприклад, такі, як «Випробовування вогнем і водою», «Міжусобна війна французів з італійцями», «Страшна чорна маска», «Помста за злочин» та ін.) здебільшого у спотворному перекладі самих же акторів, у більшості з яких, ясна річ, не було для цього літературних здібностей.

Так було до 1812 р., коли у зв'язку з війною стало вже й зовсім не до спектаклів, і театр на кілька місяців знову припинив своє існування. Втім, уже в 1813 році театральні вистави в Харкові відновлюються, щоправда, тільки під час ярмарок. Сталося це завдяки приїзду до міста полтавських акторів на чолі з Осипом (справжнє ім'я Юзеф) Калиновським, якого Квітка-Основ'яненко характеризував як поганого актора і хитрого антрепренера. Нерідко за часів Калиновського перед початком вистави вже переодягнені артисти відмовлялися виходити на сцену, доки їм не видадуть платню за участь у попередніх спектаклях [29, с.101].

Якісно новий етап розвитку драматичного мистецтва у столиці Слобожанщини пов'язаний з театром Івана Штейна, діяльністю плеяди таких видатних майстрів національної сцени, як М. Щепкін, К. Соленик, І. Угаров, Л. Млотковська, в репертуарі яких значне місце посідали українські твори.

Театр Івана Штейна

Іван Федорович Штейн (справжнє ім'я Йоганн; ? – 1837) за походженням був німцем. Народився він у місті Брауншвайг (Сілезія). У 1802 – 1804 роки Штейн грає в німецьких театрах Петербурга і Москви, а потім осідає в Україні, працюючи режисером і балетмейстером театру Я. Ілінського в Романові на Житомирщині, вчителем танців у Київській гімназії і Харківському університеті. Харківську трупу Штейн очолює разом з О. Калиновським 1814 р. Варто зауважити, що Штейн був одним із тих небагатьох антрепренерів, які по-справжньому були віддані театральній справі. Принаймні чи не всі зароблені кошти він витрачав на постановки п'єс, поповнення акторського гардеробу та заробітну плату для артистів. Досить яскравою ілюстрацією до характеристики цієї людини є такий красномовний факт. Коли у зв'язку зі смертю імператора Олександра I було оголошено дев'ятимісячну державну жалобу й актори залишилися без заробітку (не можна було виставляти п'єси), Штейн, аби зберегти колектив, протягом усього цього часу виплачував їм із власних заощаджень так звані столові гроші.

1816 року Штейн побудував нове приміщення для Харківського театру. Знаходилося воно на нинішній Театральній площі, недалеко від Пушкінської вулиці. Новий театр був значно просторіший за «театр Шредера». Він мав три яруси, ложі, партер та галерею й освітлювався лойовими свічками. Повний збір перевищував тисячу рублів.

З відкриттям нового театру (це було, ймовірно, на початку 1817 року) Штейн становиться самостійним керівником трупи [3, с. 820]. Йому вдається зібрати досить сильний за мистецьким рівнем російсько-український колектив, до якого були залучені кращі виконавці з Москви, Києва, Курська, кріпацького театру. Це передусім такі артисти, як І. Угаров, Л. Млотковська (Острякова), М. Бабанін, К. Соленик, К. Зелінський, І. Дрейсіг, М. Рібаков, П. Барсов, Т. Пряженківська, Д. Жураховський. З 1816 р. (і до 1818-го постійно) на харківській сцені виступає славетний Михайло Щепкін. Усього трупа налічувала понад сорок акторів і актрис.

У театрі був також балет із двадцяти чоловік і першокласний оркестр. Штейн навіть робить спробу створити власну театральну школу. Задля цього він набирає групу кріпацьких дітей з 15 чоловік, яких навчає хореографічному і драматичному мистецтву. Його вихованці виявилися настільки талановитими, що вже через місяць залюбки виконували хореографічні дивертисменти. Однак після цього Штейн з невідомих причин продає своїх неповнолітніх акторів власнику Орловського театру графу С. Каменському.

Репертуар Харківського театру 1810 – 1830-х років складався здебільшого з кращих тогочасних п'єс російських, зарубіжних і українських авторів. Це були,

зокрема, такі твори, як «Недоросток» Д. Фонвізіна, «Хвалько» Я. Княжніна, «Ябеда» В. Капніста, «Молоде подружжя» О. Грибоєдова, «Бахчисарайський фонтан» (за О. Пушкіним), «Гамлет» В. Шекспіра, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра, «Севільський цирульник» П. Бомарше, твори В. Гюго, інсценізації поем Д. Байрона тощо. Створив Штейн також балети «Цигани», «Принцеса Карарська», «Чарівна флейта», «Пігмаліон».

З українських творів, крім згаданих раніше комедій на кшталт «Українка, или Волшебный замок, наполненный духами» і «Козака-віршотворця» О. Шаховського, на початку 1820-х років у театрі Штейна виставляються зазвичай п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник». Згодом український репертуар поповнюється драматургічними творами Г. Квітки-Основ'яненка.

На особливу увагу заслуговує історія постановки сатиричної комедії Кітки-Основ'яненка «*Дворянские выборы*», про яку відразу після її оприлюднення 1829 року схвально відгукнулися такі авторитетні столичні журнали, як «Московский телеграф», «Телескоп», інші періодичні видання. Відомі критики порівнювали п'єсу з творами найвизначніших російських письменників. Тому, хто хоче краще зрозуміти тогочасне великосвітське суспільство, В. Белінський радив читати, наприклад, «Недоросля» Д. Фонвізіна, «Горе от ума» О. Грибоєдова, «Евгения Онегина» О. Пушкіна і «Дворянские выборы» Г. Квітки-Основ'яненка [5, с. 26].

Читачам імпонувало, що драматург з великим реалізмом, без будь-яких прикрас зображує жахливі вади сучасного їм суспільства, показує в негативному світлі негідників та лиходіїв з вищого світу. Багато про що говорять уже одні їхні прізвища – Кожедралов, Староплотов, Вижималов, Драчугін тощо. Цілком природно, що популярну комедію хотіли бачити на своїх сценах кращі російські театри, в тому числі й столичні. Розпочалася навіть підготовка спектаклю в Московському імператорському театрі. Але раптово вже дозволену цензурою постановку було заборонено, притому за особистим розпорядженням Миколи І, який побачив у «Дворянских выборах» загрозу основам суспільно-політичного ладу.

Проте царська заборона чільною була, напевно (принаймні формально), лише для конкретного столичного театру. Не виключено, що саме цією обставиною і поспішив скористатися Штейн, виставивши 25 серпня 1829 року «Дворянские выборы» на харківській сцені. Реакцією на це з боку III відділення у вересні того ж 1829 р. була ще одна (вже офіційна) заборона «крамольної» комедії. Хоча є свідчення про те, що і в подальші роки трупа Штейна зрідка продовжувала виставляти її в деяких провінційних містах.

Уперше на професійній сцені в Україні поставив Штейн і заборонену в ту добу комедію О. Грибоєдова «*Лихо з розуму*». Сталося це 25 лютого 1831 року під час гастролей у Києві. Про виконавців згаданого спектаклю, на жаль, майже нічого не відомо. Втім, на думку фахівців, постановка могла користуватись успіхом, оскі-

льки акторський склад трупи Штейна був досить сильним. Фамусова, найімовірноше, грав відомий комік Зелінський. Чацького – трагік Бабанін (він і пізніше виконував цю роль), Софію прем'єрша трупи – Бабаніна, Молчаліна – драматичний герой Борисоглібський, Лізу – Л. Млотковська (надалі це був один із кращих її сценічних образів) [19].

Про виставу стало відомо III відділенню. І досить скоро з Петербурга на ім'я київського градоначальника Левашова надійшла спеціальна депеша, в якій згадувалося про заборону виставляти на провінційній сцені цю п'єсу [16].

Про подальші постановки «крамольної» комедії не могло бути й мови. Раніше на професійній сцені «Лихо з розуму» з особистого дозволу Миколи I (і то тільки півтора року) виставлялося лише в імператорських театрах Санкт-Петербурга і Москви. Але, попри заборону, 16 серпня 1832 року Штейн поставив п'єсу ще і в Харкові. Відповідна реакція III відділення не забарилася. До канцелярії харківського губернатора у зв'язку з цією подією надійшла така вказівка: «III відділення Власної Його Імператорської Величності Канцелярії, довідавшись із театральних об'яв <...> що 16 серпня цього року в Харківському театрі була зіграна комедія під назвою “Лихо з розуму”, уклінно просить заборонити надалі до відповідного розпорядження постановки зазначеної п'єси» [17].

Реакцією на розпорядження з Санкт-Петербурга був наказ виконуючого обов'язки слобідсько-українського губернатора віце-губернатора Б. Пестеля заборонити в Харкові подальші вистави «Лиха з розуму». Проте всього через рік, 15 серпня 1833 року, популярну комедію знову було зіграно на харківській сцені. Гнів, який Пестель спрямував на місцеву поліцію, котра прозівала «крамольну» виставу, був, судячи з усього, безмежним. Це видно, зокрема, зі змісту написаних, а потім закреслених ним різких слів на рапорті поліцмейстера [17]. Можна лише здогадуватися, що було сказано в усній формі.

Водночас, добре усвідомлюючи ситуацію, спритний антрепренер разом зі своїм театром завчасно полишив Харків, уникнувши таким чином непередбачених для себе наслідків і цього разу. В умовах жорстокої миколаївської реакції вчинок Штейна був справжнім громадянським подвигом.

Докладних відомостей про перші грибоєдовські спектаклі в Україні не збереглося, однак є підстави вважати, що вони мали успіх, позаяк «Лихо з розуму» в ці роки було дуже популярним і в Росії, і в Україні. Харків же був одним із «найінтелігентніших» міст тодішньої країни. Досить згадати, що з відкриттям тут 1805 року університету місто фактично стає культурною столицею всієї Східної України. Після Московського і Казанського університетів це був третій навчальний заклад такого рангу в Російській імперії (в Петербурзі і Києві університети з'явилися дещо пізніше – у 1819 і 1834 роках відповідно). На кафедрах Харківського університету, крім вітчизняних професорів, працювало близько тридцяти відомих за-

хідноєвропейських учених (філософ Шад, медик Дрейсіг, хімік Гізе та ін.). До Харківського навчального округу в першій третині XIX століття входили теперішні Київська, Полтавська, Дніпропетровська, Чернігівська, Херсонська, Одеська, Миколаївська, Сумська, Луганська, Донецька, частини Белгородської, Курської, Воронежської областей, а також Крим і Кавказ.

У ці роки в Харкові виступає ціла плеяда талановитих письменників. Це – П. Гулак-Артемівський, Я. Нахімов, В. Маслович, А. Метлинський, Л. Боровиковський, Я. Щоголів, котрі друкують свої твори на сторінках харківських журналів і альманахів, зокрема таких, як «Украинский вестник» і «Харьковский Демокрит». У Харкові живуть і працюють видавці українських народних пісень М. Цертелєв й І. Срезневський, історик, фольклорист, етнограф, поет і драматург М. Костомаров, автор першої української граматики І. Павловський.

Полтавський театр

Полтавський театр, як і більшість театрів на теренах України, заснований був на початку XIX ст. 1808 року на кошти міста тут було побудовано нове театральне приміщення. До 1812 року трупу утримував О. Калиновський. До її складу входили А. Калиновська, О. Павлова, О. Струпова, М. Трусколяська, П. Медведєв, К. Манкутевич, Д. Минєєв, Д. Поляков. З метою поповнення театральної каси акторський колектив постійно здійснював гастрольні поїздки до Харкова, Катеринослава (тепер – Дніпропетровськ), Кременчука, Ромнів. 1813 року він остаточно переїхав до столиці Слобожанщини. Після цього на полтавській сцені виступали здебільшого місцеві аматори, а також мандрівні російські і польські трупи. Аматорським гуртком керував І. Котляревський, який, проте, мав у глядачів неабиякий успіх і як актор. Найулюбленішою акторкою в полтавчан була Катерина Нальотова. Грала аматори, зокрема, такі п'єси, як «Німецькі провінціали» Коцебу, «Новий Стерн» О. Шаховського, «Урок дочкам» І. Крилова, «Збитенник» і «Примиритель-невдаха, або Без обіду додому їду» Я. Княжніна, «Ябеда» В. Капніста та ін. Незрідка виставлялись у Полтаві також популярні в ті часи кроваві мелодрами й різноманітні перекладні водевілі. Художній рівень цих вистав був надто низьким, а театральні реквізити убогими.

Значні переміни в театральному житті міста відбулися після призначення 1816 року на посаду українського військового генерал-губернатора князя Миколи Репніна, який побажав створити в Полтаві, де була його резиденція, професійний театр. Задля цього на початку 1818 року він запросив з Харкова групу акторів (ідеться про артистів театру І. Штейна), серед яких були такі відомі виконавці, як Щепкін, Барсов, Угаров, Павлов, Пряженківська, Сорокіна та ін. Директором те-

атру було призначено знаного дрезденського музичного теоретика і диригента Моріца Гауптмана, який одночасно виконував обов'язки й архітектора, а тому не мав достатньо часу для театральних справ. Відтак посаду заступника (фактично другого директора) Полтавського театру було запропоновано Івану Котляревському. Головним режисером театрального колективу став П. Барсов, а його помічниками – М. Щепкін і М. Городенський.

Репертуар Полтавського театру цього періоду складався з російських драматургічних творів, зокрема таких, як «Недоросток» Д. Фонвізіна, «Хвалько» і «Диваки» Я. Княжніна, «Своя сім'я, або Заміжня наречена» О. Шаховського, О. Грибодова і М. Хмельницького, «Едіп в Афінах» В. Озерова, «Великодушність, або Рекрутський набір» М. Ільїна, «Богатонов на селі, або Сюрприз самому собі» М. Загоскіна, а також п'єс зарубіжних авторів – «Пан де Пурсоньяк» Мольєра, «Зоя» Мерсьє, «Ненависть до людей і каяття» Коцебу та ін. Ставили так само комічні опери – «Збитенник», «Нові перевертні, або Сперечайся до сліз, а об заклад не бийся», «Ломоносов», «Козак-віршотворець», «Севільський цирульник», «Сільські співачки» тощо.

Деякий час справи в Полтавському театрі йшли непогано, попри те, що акторам у пошуках заробітку постійно доводилося виїздити на гастролі до інших міст (Харкова, Кременчука, Ромнів, Чернігова), оскільки невеличке провінційне місто, яким була в ту добу Полтава, не могло прогодувати професійну трупу з її надто скромним репертуаром. Тим більше, що квитки на вистави були досить дорогими. Так, ложі нижнього ярусу коштували по 16 рублів, верхнього – 12, крісло – 4, а місця в партері і галереї – відповідно 2 і 1 рублі. Місця не були нумеровані [1, с. 104]. Багато про що у цьому плані говорить лист Котляревського до Рєпніна від 15 жовтня 1818 року. «Збори по театру тут настільки мізерні, – жаліється письменник, – що заробітну плату за вересень ще не всім акторам видано. Одного вечора до театру прийшло тільки чотири глядачі, внеску до каси зробили 14 рублів, і я змушений був відмінити спектакль. Тепер ще у нас і година чудова, хоч з холодним вітром; що ж буде з нашим театром, коли почнеться непогода?» [36, с. 328].

Утім, попри усі негаразди, з якими стикався Полтавський театр цієї доби, його вплив на подальший розвиток національного театрального мистецтва важко переоцінити. Саме в Полтаві 1819 року уперше були поставлені щойно написані І. Котляревським драматичні твори (тоді їх називали малоросійськими операми) «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник». Після цього вони постійно стали з'являтися на професійній сцені.

Відомо, що протягом того ж 1819 року Полтавський театр двічі відвідав з гастролями Харків, де виставлялись обидві п'єси Котляревського. 21 січня 1821 року «Наталку Полтавку» було поставлено в Харкові на бенефіс Щепкіна. У спектаклі були задіяні провідні актори трупи. Роль виборного Макогоненка виконував

бенефіціант. Наталки – Пряженківська, Петра – Барсов, Терпелихи – Алексєєва, возного Тетерваковського – Медведєв. Під час кожного приїзду трупи до столиці Слобожанщини нею за дорученням князя Рєпніна опікувався Г. Квітка, що, ясна річ, не могло не вплинути на письменника і «повинно було спонукати його до драматичної творчості» [1, с. 58].

Поступово фінансові справи Полтавського театру настільки погіршилися, що в листопаді 1821 року трупа розпалася. Більшість акторів повернулася до Харкова, де продовжила працювати в театральному колективі І. Штейна. Іншу долю обрав для себе Щепкін, який разом з частиною полтавських артистів поїхав до Києва, де взяв антрепризу. До складу його трупи ввійшли Нальотова, Медведєва, Барсов, Нальотов, Інсаров та ін. Сюди, як зауважує Д. Антонович, Щепкін привіз і «новини українського репертуару, такі, як обидві п'єси Котляревського, а можливо, і п'єси Василя Гоголя» [1, с. 62]. Згодом Щепкін переїхав працювати до Тули, а звідти до Московського Малого театру.

Вагомим і незаперечним здобутком національної драматургії цих років стало те, що віднині, як наголошував І. Франко, «українські театральні п'єси стали майже необхідною частиною російського репертуару не тільки на Україні, але й в столицях. Також польські театральні трупи на Правобережній Україні, в Кам'янці, Житомирі, Одесі і Києві, час від часу не хтували ними» [67, с. 95].

Іван Котляревський



І. Котляревський

Іван Котляревський поправу вважається першим класиком новітньої української літератури, творчість якого є своєрідним місточком, що з'єднує давню українську літературу з новим національним письменством. Вихований на творах своїх попередників (авторів інтермедій, різдвяних віршів і т. ін.), написаних зазвичай важкою малозрозумілою книжною мовою, він добре усвідомлював, що надалі не можна працювати у такий спосіб, що новий час вимагає нових літературних форм, звернення до народних джерел. Митець сам говорить про це у своїй «Енеїді»:

Я музу кличу не такую:
Веселу, гарну, молодую;
Старих нехай брика Парнас [36, с. 80].

Притому муза його з самого початку має досить чіткі національні пріоритети. На межі XVIII – XIX століть, коли Котляревський стає на літературну стежу, це був занадто сміливий крок, по суті, виклик, і не лише старому письменству. Адже цей по-справжньому великий майстер слова з'явився саме тоді, коли вже майже не залишилося надії на національне відродження. Це були ті самі роки, коли Україна втратила залишки своєї автономії, коли чи не вся українська еліта (до якої передусім належала козацька старшина) була вже в основному зрусифікованою, українська мова вважалася неprestижною, національний театр ледве животів, а більшість літераторів, вихідців із етнічної України, перейшли (чи в недалекому майбутньому перейдуть) працювати на більш широке, більш вдячніше поле російської словесності. Тут доречно згадати й Іполіта Богдановича, і Миколу Гнедича, і Василя Капніста, і Василя Наріжного, і багатьох інших.

На вкрай занедбаній ниві національної літератури вже важко було запримітити навіть поодиноких робітників. Як слушно зауважує С. Єфремов, «ті літа, коли з дитини формується людина, коли перші зародки свідомости прокидаються, <...> у Котляревського минали за таких обставин, які руба ставили питання: за ким руку тягти – чи за свіже випеченим на Україні “благородним дворянством”, чи за свіже поневоленим “подлым народом”? Котляревський рішуче пристав до останнього». І далі продовжує: «Народ був тією матеріальною підвалиною, на якій заснував свою діяльність батько нового українського письменства; ґрунтом для неї була попередня література – чи то в формі на прочуд багатої народної поезії, чи в інтермедіях та інтерлюдіях відомих авторів попереднього періоду, <...> чи то, нарешті, в історичних творах, як от літопис Величка й інших, з їхньою любов'ю до рідної землі, та в етичній науці самостійного філософа Сковороди з його вже принципіальним демократизмом та свідомою прихильністю до “чорного народу”» [20, с. 183 – 184].

Це вже після Котляревського, на ґрунті, підготовленому насамперед ним, розпочне працювати на користь національного театру Василь Гоголь-Яновський, простуть такі таланти, як Петро Гулак-Артемівський і Євген Гребінка, розквітне геній Григорія Квітки-Основ'яненка, а згодом появиться і наш український батько Тарас Шевченко. Саме Котляревський своєю творчістю вперше посмів нагадати українцям, що вони українці, що не варто соромитися рідної мови, що українською мовою можна створювати справжні шедеври. Його безсмертна поема «Енеїда» вже понад два століття продовжує приваблювати читачів своєю витонченою поетичною красою, непересічними образами дійових осіб з їхніми яскраво вираженими українськими характерами, а п'єси «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» не сходять зі сцени і в наші часи, залишаються такими ж свіжими, як і в добу їх автора.

Народився Іван Петрович Котляревський 9 вересня 1769 року в Полтаві. Його дід був дяком, а батько канцеляристом міського магістрату. До списку дво-

рян їхню родину внесли 1789 року. Освіту здобував майбутній письменник спочатку в місцевого дяка, а потім, коли йому виповнилося десять років, вступив до Катеринославської (за назвою єпархії) семінарії, що була в ту добу єдиним середнім навчальним закладом у місті. Попри схоластику, яка панувала в семінарії, хлопчина зміг вивчити тут кілька іноземних мов, зокрема латинську, німецьку і французьку, познайомитися з російською і античною літературами, а також поетикою, риторикою та богослов'ям, навчився майстерності віршування. Особливих успіхів досяг він у перекладах античних авторів (такі заняття передбачалися навчальною програмою) – Вергілія, Горація, Овідія та ін. Пізніше подібна практика неабияк прислужилася Котляревському в його творчості. Проте закінчити семінарію йому не судилося. Після смерті батька 1789 року він змушений був у зв'язку зі скрутним матеріальним становищем, у якому опинилась сім'я, припинити навчання і поступити дрібним чиновником на службу в Новоросійську канцелярію, що знаходилась у Полтаві, а згодом кілька років учителювати в поміщицьких маєтках, потрапивши таким чином у саму гущу народного життя з його віковичними традиціями і незасміченою мовою. Все це у майбутньому знайшло відображення в літературному доробку письменника.

Саме в цей час, тобто в середині 1790-х років, Котляревський розпочинає працювати над «Енеїдою», яка ще в незавершеному вигляді, поширюючись у рукописних списках, користувалася неабиякою популярністю, притому як в сере-



Музей І. Котляревського в Полтаві

довищі простого люду, так і серед шляхетного панства, позаяк автор торкнувся в ній найболючіших питань, що були в центрі уваги тогочасного українського суспільства.

Однією з найболючіших тодішніх проблем була втрачена козацька воля. Перший крок на цьому шляху Катерина II зробила 1764 р., скасувавши гетьманство і заснувавши на теренах України Слобідську і Новоросійську губернії. Неменш фатальним у цьому плані був і 1775 рік, коли за наказом російської ім-

ператриці було зруйновано Запорізьку Січ, тобто залишки української державності. Що це означало для українського народу, письменник висловив у таких рядках:

Пропали, як сірко в базарі!
Готовте шиї до ярма!

По нашому хохлацьку строю
Не будеш цапом, ні козою,
А вже запевне що волом... [36, с. 117].

Водночас Котляревський постійно нагадує про колишніх українських ватажків, борців за народну волю (Сагайдачного, Дорошенка, Залізняка, Гаркушу), Запорізьку Січ, давні українські порядки:

Так вічної пам'яті бувало
У нас в Гетьманщині колись,
Так просто військо шикovalo,
Не знавши: стій, не шевелись;
Так славнії полки козацькі
Лубенський, Гадяцький, Полтавський
В шапках було, як мак цвітуть.
Як грянуть, сотнями ударять,
Перед себе списи наставлять,
То мов мітлюю все метуть [36, с. 142].

Власне, й очолювані Енеєм троянці – це, по суті, ті ж самі козаки, що видно і з їхнього побуту, і звичаїв, і зовнішності, і всього іншого. А головний герой твору так і говорить: «Я кошовий Еней троянець...» [36, с. 154]. З усього видно, що Котляревський досить чітко проводить паралелі між спаленою греками Троєю і зруйнованою Катериною II Запорізькою Січчю, між троянцями, що блукають по світу в пошуках притулку і, зрештою, засновують Рим, і запорожцями, які після років поневіряннь осідають на Кубані.

Іншою нагальною проблемою було введення в Україні кріпосного ладу, в результаті чого поміщики отримали повну владу над селянами і притому незрідка зловживали цим. Для таких господарів життя письменник віднайшов місце у пеклі, де вони несуть покарання згідно зі своїми «заслугами»:

Панів за те там мордували
І жарили зо всіх боків,
Що людям льготи не давали
І ставили їх за скотів [36, с. 96].

Поема до краю наповнена описаннями українських звичаїв, повір'їв, побутових деталей, етнографічних сцен, що виконана вона в бурлескній манері та ще й до того ж простою, зрозумілою, але разом із тим вишуканою мовою. Це була та сама мова, якою тодішнє вельможне панство вже здебільшого гордувало, але, судячи з резонансу, викликаного появою «Енеїди», мало хто з колишніх козацьких полков-

ників чи осавулів під впливом твору Котляревського розчулено не згадав про своє українське коріння. Взагалі, появу на межі XVIII – XIX ст. у зрусифікованому українському суспільстві «Енеїди» можна порівняти хіба що з вибухом бомби. Та й не дивно. Несподівано з'явився твір, у якому дотепною українською мовою розмовляють усі – від простолюдинів до царів і навіть самих небожителів.

Опубліковано було перші три частини поеми 1798 року в Петербурзі. Зробив це на свої кошти і до того ж без згоди автора один із його палких прихильників колезький асесор Максим Парпура, який, поза сумнівом, добре усвідомлював, чого вартий цей твір, оскільки сам займався видавничою діяльністю, а головне, був вихованцем Київської академії – єдиного в ту добу вищого українського навчального закладу, який давав своїм студентам не лише ґрунтовну підготовку по широкому колу предметів, а й був своєрідним розсадником українства. Недарма, видаючи «Енеїду», Парпура зробив присвяту: *«шанувальникам малоросійського слова від усього серця присвячується»*, а до книжки ще й додав словник «малоросійських слів».

Котляревський, щоправда, не надто поцінував гуманістично-патріотичний вчинок видавця своєї поеми. Згодом, редагуючи твір, він разом з іншими грішниками запроторив його до пекла, де того «шкварили на шашлику» саме за те, що «чужеє оддавав в печать» [36, с. 99].

Друге видання «Енеїди» (також у трьох частинах) здійснив через десять років потому вже сам письменник. 1809 р. Котляревський надрукував твір у чотирьох частинах. А повністю поема побачила світ лише по смерті автора – 1842 р. в Харкові під заголовком «Вергилиева Энеида на малороссийский язык переложенная И. Котляревским».

Перебуваючи на військовій службі з 1796 по 1808 рік, Котляревський у складі російської армії бере участь в бойових діях проти Туреччини, за що одержує кілька урядових нагород, у тому числі орден Анни 3-го ступеня. 1808 р. в чині капітана письменник виходить у відставку й поселяється в Полтаві, де через деякий час (1810 р.) призначається на посаду наглядача Полтавського будинку для виховання дітей бідних дворян. Під час війни з наполеонівською Францією митець як колишній військовий за дорученням генерал-губернатора Я. Лобанова-Ростовського займається формуванням козацьких полків. 1818 р. він вступає до масонської ложі «Любов до істини», заснованої одним із організаторів декабристського «Союзу порятунку» Михайлом Новиковим, і майже одночасно обирається членом харківського «Товариства любителів красного письменства», а 1821 р. за рекомендацією Миколи Гнедича, земляка поета і відомого перекладача гомерівської «Іліади», стає почесним членом «Вільного товариства аматорів російської словесності» в Петербурзі, на засіданнях якого читались і обговорювалися чи не всі літературні новинки, в тому числі й фрагменти з п'ятої частини «Енеїди». Пізніше вони були

оприлюднені на шпальтах столичного журналу «Соревнователь просвещения и благотворения» – друкованого органу товариства.

Котляревський постійно перебував в центрі уваги відомих тогочасних літераторів, істориків, учених. Він підтримував стосунки з М. Гнедичем, М. Гоголем, О. Сомовим, Д. Бантиш-Каменським, М. Погодіним, О. Ізмайловим, М. Максимовичем, І. Срезневським, які високо поцінювали його не лише як письменника, а і як неабиякого знавця української історії й етнографії.

По-справжньому великим захопленням Котляревського було театральне мистецтво, якому він віддавав увесь свій вільний час, чи то керуючи аматорським драматичним гуртком, чи то виступаючи на сцені в ролі безпосереднього виконавця. З 1818 по 1821 рік письменник обіймав посаду одного з двох директорів Полтавського театру. Будучи керівником театру, він багато зусиль спрямовував на поліпшення репертуару трупи, вносив свої правки в тексти драматичних творів, висловлював зауваження щодо режисури та гри акторів під час репетицій. Особливо велику увагу приділяв митець вирішенню особистих проблем артистів, яскравим свідченням чого є його безпосередня участь у викупі з кріпацтва Михайла Щепкіна. Хазяйка останнього графиня Волкенштейн дала позитивну відповідь на прохання мецената театру князя Миколи Репніна відпустити на волю свого талановитого кріпака разом із сім'ю, але запросила за це вісім (за іншими джерелами десять) тисяч карбованців [1, с. 91]. Щоб зібрати таку велику суму, Котляревський влаштував 26 липня 1818 року благодійну виставу. На афіші, що анонсувала постановку, зазначалося: «У відзнаку таланту актора Щепкіна задля вирішення його долі». Окрім того, майбутній декабрист Сергій Волконський у генеральській формі звертався з підписним листом до купців, що з'їхались у Ромни на ярмарок. Завдяки цим заходам було зібрано значну частину від необхідної суми, а кошти, яких не вистачило, додав Репнін.

У листі до Репніна (від 15 жовтня 1818 року) Котляревський зазначає, що цю радісну новину Щепкін сприйняв зі слізьми «вічної вдячності» [36, с. 328]. Утім, зробив це генерал-губернатор не зовсім безкорисно, оскільки після цього Щепкін фактично потрапив у його власність. Відпускну від князя одержав актор лише через три роки і то не для всієї сім'ї, а тільки для себе, дружини і двох старших дочок. За матір, двох молодших дочок і двох синів він мусив залишити Репніну чотири векселі по тисячі карбованців кожен, притому «з порукою надійних фінансових поручителів» [1, с. 91]. У такий спосіб сановний чиновник, судячи з усього, волів повернути собі гроші (ймовірно, з відсотками), які він із власних заощаджень заплатив графині Волкенштейн. На щастя, за Щепкіна поручився уславлений український історик Д. Бантиш-Каменський, і наприкінці 1821 року актор разом з усією своєю родиною одержав нарешті довгождану волю.

І все ж чи не найбільшою заслугою Котляревського перед українським театром і вітчизняною драматургією є факт створення ним п'єс «Наталка Полтавка» (1818) і «Москаль-чарівник» (1819), які вперше побачили світло рампи на тій же полтавській сцені і якими він, за великим рахунком, започаткував новий, модерний на той час, репертуар для національної сцени. Його «Наталку Полтавку», яку І. Карпенко-Карий поправу назвав праматір'ю українського театру, виставляли аматори навіть у найчорнішу для вітчизняної культури і рідної мови добу, коли після так званого Емського указу українські спектаклі взагалі були заборонені. Саме з постановки «Наталки Полтавки» восени 1881 року у Кременчуці під керівництвом М. Кропивницького розпочав свою діяльність новий український театр і чимало театральних сезонів відкрилось у подальші роки. «Далеко ще до заснування



*М. Кропивницький – Виборний
(«Наталка Полтавка»)*

М. Л. Кропивницьким сучасного малоруського театру, – писав у своїй статті, присвяченій невмирущій п'єсі Котляревського, І. Карпенко-Карий, – “Наталка” гралась мало не в кожній трупі. Актори звали “Наталку” “кормилицею”, особливо на Україні» [26, с. 274]. Величезною популярністю користувалася «Наталка Полтавка» й за межами України, в тому числі у Петербурзі, де вибаглива столична публіка звикла до вистав за найвідомішими творами класиків світової літератури. Але й тут під час трьохмісячних гастролей трупи Кропивницького взимку 1886 – 1887 рр. згадана п'єса виставлялася двадцять раз. Притому кожного разу з аншлагом. Такий небувалий успіх «Наталки Полтавки» протягом багатьох десятиліть (а тепер уже близько двох століть) Карпенко-Карий пояснює тим, що «не звисока дивиться Іван Петрович на свій народ, не висміює його, а стоїть поруч з ним і, як художник стоїть поруч з ним і, як художник, злившись в єдину плоть з народом, дає високий художній твір, зразок народної поезії в драматичній формі!» [26, с. 278].

І з цим не можна не погодитись. Всі дійові особи виписані з позицій майстра, що знає народне життя із самих глибин. Постаць головної героїні Наталки змальовується як узагальнений образ розумної, чесної, вольової і працюючої сільської дівчини, тобто він є саме таким, що відповідає народному уявленню. Кращими рисами з точки зору віковічних народних традицій наділяє драматург і сільських парубків – Наталчиного судженого Петра і Миколу. Вони зворушують передусім своєю людяністю, кмітливістю, дотепністю. Цілком узгоджуються з народними трак-

туваннями й інші персонажі твору Котляревського. Засуджуються в п'єсі такі негативні явища, як здирництво, сутяжництво, хабарництво. Справжньою окрасою п'єси Котляревського є пісні, приказки, афоризми та інші перлини усної народної творчості.

Ролі в «Наталці Полтавці» у свій час виконували найзнаменитіші вітчизняні актори. Так, Наталку грали К. Нальотова, Л. Млотковська і М. Заньковецька, а Виборного – М. Щепкін, К. Соленик і М. Кропивницький.

Усе своє життя Котляревський волів бути корисним пересічним людям. Дім його завжди був наповнений різноманітними чолобитниками і прохачами, яким він намагався хоч чимось допомогти, використовуючи при цьому свій великий авторитет письменника і громадського діяча, службові важелі попечителя Полтавського благодійно-лікувального закладу. Зазначену посаду обіймав митець з 1827 по 1835 рік. Подати у відставку він змушений був у зв'язку з тяжкою хворобою. Не стало письменника 29 жовтня 1838 року. Поховано його в Полтаві.

Духовна спадщина Котляревського не надто велика. Вона складається з «Енеїди», щойно згаданих п'єс «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник», поезій «Пісня на новий год князю Куракіну» і «Ода Сафо», «Журналу військових дій» та невеличкого епістолярію. Щоправда, є свідчення про те, що письменник здійснив також переклади байок Лафонтена українською мовою. Але жоден ні з цих, ні якихось інших творів, у тому числі ранніх, на жаль, не зберігся. Утім, масштаб таланту митця, а тим більше його місце в пантеоні культури, визначається, як відомо, не кількістю написаного. Котляревський є зачинателем нової національної літератури. Своєю літературною діяльністю він розбудив інтелектуальні сили українців і, що не менш важливо, спрямував їх на служіння своєму народові. Саме в цьому й полягає основна заслуга Котляревського як письменника і українського патріота. Визнаючи той величезний внесок, який зробив митець у вітчизняну духовну скарбницю, Тарас Шевченко у своїй поезії «На вічну пам'ять Котляревському» зазначив:

Будеш, батьку, панувати,
Поки живуть люди,
Поки сонце з неба сяє,
Тебе не забудуть! [72, с. 180].

Василь Гоголь-Яновський

Для сучасного читача ім'я Василя Гоголя-Яновського, напевно, мало про що говорить. У кращому випадку його знають як батька уславленого письменника. А між тим, це був один із кращих українських драматургів початку ХІХ століття.



Василь Гоголь-Яновський

Писати він почав, імовірно, під впливом п'єс Івана Котляревського, а надто їхньої неабиякої популярності у глядачів. Тим більше, що митець мав для свого натхнення й інший великий стимул, який незрідка відіграє вирішальну роль у творчій долі будь-якого автора. Мається на увазі можливість виставляти свої п'єси відразу після їх завершення, оскільки Гоголь-Яновський писав для театру, керівником якого був сам. Ідеться про домашній театр поміщика Дмитра Трощинського в селі Кибинці Миргородського повіту Полтавської губернії, або «Українські Афіни», як сучасники називали садибу колишнього міністра юстиції.

Народився Василь Панасович Гоголь-Яновський 1777 р. (за іншими джерелами – 1780 р.) в козацькій родині на хуторі Купчинський поблизу Миргорода. Згодом хутір розрісся до розмірів села і його перейменували спочатку на Яновщину, а потім – Василівку (на честь господаря садиби). Батько його – Панас Дем'янович Яновський – був полковим писарем, мав понад тисячу десятин землі і чотириста кріпаків, що за поміщицькими мірками вважалося скромними статками. За переказами, один із його предків по материнській лінії (Остап Гоголь) уславився як хоробрий козацький полковник і гетьман Правобережної України. Прадід і дід були священиками.

Панас Яновський мав польське коріння. Він був освіченою і обдарованою людиною. Закінчив Київську духовну академію, володів російською, польською, грецькою і латинською мовами. 1792 року йому вдалося перейти у дворянський стан. Це дало підставу змінити своє родове прізвище «Яновський» на дворянське – «Гоголь-Яновський».

Василь був його єдиним сином. Освіту здобував майбутній драматург у Полтавській духовній семінарії, служив у поштовому відомстві, 1805 року вийшов у відставку, маючи чин колезького асесора. Сучасникам запам'ятався він як людина

веселої вдачі. «Основним його клопотом як господаря був сад. Кожній алеї він давав якесь ім'я, наприклад, “Долина спокою”. Він не дозволяв стукати в саду, щоб не дай Боже не сполохати солов'я. Забороняв полоскати білизну в ставку, щоб не потривожити риб. Коли з листів Нікоші довідувався, що його сину зле, – сам міг занедужати...» [37].

Гоголь-Яновський цікавився усною народною творчістю, літературою, музикою, театром, сам складав вірші, писав дотепні комедії. Будучи гостинною людиною й маючи талант неабиякого повістяря, він приваблював у свою садибу близьких і далеких сусідів. Відтак його садиба була своєрідним громадським осередком. За словами сучасників, тут були справжні «вечори на хуторі», які його син згодом описав у своїй широковідомій повісті «Вечори на хуторі біля Диканьки».

Микола Гоголь досить високо поцінював творчість батька, вважав його своїм учителем і дуже сумував, коли у березні 1825 р. останній помер (мало не наклав на себе руки). Письменник мав намір опублікувати батькові твори і домогтися їх постановки на сцені столичного театру. Прикметно й те, що до кількох глав своєї повісті «Сорочинський ярмарок» він взяв епіграфи з п'єс Василя Гоголя-Яновського, зазначивши: *«Из малороссийской комедии»*.

З 1812 по 1825 рік Василь Гоголь перебував на службі свого далекого родича поміщика Дмитра Трощинського – управляв його маєтками у Кибинцях (на Полтавщині) і Кагарлику (під Києвом). Проте чи не найбільше уваги приділяв він домашньому театру патрона, оскільки й сам до нестями закоханий був у театральне мистецтво. Гоголь-Яновський одночасно був директором цього театру, одним із його провідних акторів і драматургом.

Дружина його, Марія Іванівна, належала до багатого роду Косяровських-Щербакових. Вона була справжньою красунею і теж залюбки виступала на підмостках театру, яким керував її чоловік. Притому виконувала вона зазвичай ролі головних героїнь.

Родині Гоголів-Яновських Трощинський всіляко протегував, у тому числі й допомагав матеріально. Так, майбутній всесвітньовідомий письменник зміг отримати освіту тільки завдяки тому, що за його навчання в Ніжинській гімназії згаданий вельможа щорічно платив 1200 рублів сріблом, а після закінчення навчання написав рекомендаційні листи до столичних урядовців. Систематично отримувала грошові субсидії від мецената й мати М. Гоголя.

Створюючи п'єси для домашнього театру Д. Трощинського, Василь Гоголь, імовірно, не був обмежений у виборі мови своїх творів. У цьому контексті досить важливою видається та обставина, що губернський маршал (предводитель дворянства) за походженням був українцем, а тому, вірогідно, не тільки не заперечував, а, можливо, навіть заохочував приятеля писати рідною мовою, яка, звичайно ж, була для нього і ближчою, і зрозумілішою, ніж російська. За словами су-

часників, він любив слухати українські народні пісні, а після виконання популярної в ті часи «Чайки» міг навіть залитися сльозами [14, с. 20]. Важливою в цьому плані є й та обставина, що в сім'ї Гоголів-Яновських теж говорили рідною українською мовою.

Загалом у Кишиневі, судячи з усього, панували демократичні порядки. Такого висновку можна дійти виходячи з того, що господар маєтку походив із старовинного козацького роду (один із його пращурів Матвій Трошинський був зятем Івана Мазепи), освіту здобув у Києво-Могилянській академії, працюючи на високих державних посадах, лобював українське питання, ратував за скасування кріпаччини, був членом гуртка О. Безбородька. Більше того, є підстави вважати, що Д. Трошинський очолював рух українських автономістів кінця XVIII – початку XIX століття.

Вельми цікавим у цьому плані є епізод із життя письменника Василя Капніста – іншого постійного завсідника Кишиневців. Мається на увазі його утаємничена поїздка в квітні 1791 року до Берліну, де він від імені групи українських патріотів вів переговори з державним і кабінет-міністром Пруссії графом Е.-Ф. Герцбергом щодо надання військової допомоги українському козацтву вразі його озброєного виступу проти російського самодержавства, яке знищило Запорізьку Січ, зліквідувало інститут українського гетьманату, скасувало прадавні козацькі привілеї [48].

Не випадково й те, що на сцені театру Д. Трошинського виставлялася заборонена в ті часи уславлена комедія О. Грибоедова «Лихо з розуму» [66, с. 315].

Загальну картину доповнює лист Д. Трошинського, в якому він після призначення його 1814 року міністром юстиції писав своїм рідним: «Не жалійте мене, не нарікайте на мене, якщо не відповідатиму на листи, в моєму мовчанні знаходьте ту радість, що зайнятий я по службі і на користь гноблених, голос яких тривожить мою душу...» [15].

Традиційно вважається, що на комедії Василя Гоголя певний вплив мала драматургія І. Котляревського. Однак не виключено, що свої україномовні п'єси він почав писати раніше, ніж Котляревський (на що, до речі, натякає П. Куліш). Поштовхом міг стати «Козак-віршотворець» О. Шаховського. Дбаючи про поповнення репертуару трупи, митець, ясна річ, цікавився всіма драматургічними новинками. Таким чином, у його поле зору міг потрапити і водевіль Шаховського, який відразу після свого оприлюднення 1812 року обійшов «всі сцени Московщини і України» [1, с. 76]. Письменник уже тоді міг познайомитися принаймні з текстом твору. Тим більше, що 1817 року «Козак-віршотворець» за участю М. Щепкіна йшов на полтавській сцені.

Все це, звичайно ж, тільки припущення. Незаперечним є той факт, що твори Гоголя-Яновського не друкувалися (як і п'єси більшості тодішніх драматургів), а

тому майже всі були втрачені. Достеменно відомо про існування лише двох його комедій – «Собака-вівця» і «Простак» (повна назва – «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем»).

Комедія «Собака-вівця» збереглася лише частково – в уривках. У «Записках о жизни Николая Васильевича Гоголя» П. Куліш так передає її зміст:

Солдат, будучи на квартире у крестьянина, увидел, что тот повел на базар продавать овцу. Предварительно условившись, он высылает товарища навстречу крестьянину, чтобы забрать овцу. Между встретившимися происходит такой разговор:

- Ба, мужичок! Где ты ее нашел?
- Кого, вівцю?
- Нет, собаку.
- Яку собаку?
- Нашего капитана. Сегодня сбежала у капитана собака, и вот она где! Где ты ее взял?

Вот уж обрадуется капитан!

- Та се, москалю, вівця.
- Бог з тобою! Какая вівця?
- Та що-бо ти кажеш! А клич же: чи піде вона до тебе?

Солдат, показывая сено из-под полы, говорит:

- Цуцу! Цуцу!

Овца начала рваться от хозяина к солдату. Мужик колеблется. А солдат стал представлять ему такие доводы, что разуверил его окончательно. Мало того: он обвинил его в воровстве, и тот, чтобы только отвязаться, отдал солдату овцу и еще копу грóшей.

– Будь ласков, служба, – просил он солдата, – не кажи, що вона була у мене. Мабуть, злодій, укравши її, кинув мені в загороду. Я піду додому, та візьму з загороди справжню вже вівцю, та й поведу на торг [47, С.15 – 16].

Сюжети для своїх творів В. Гоголь-Яновський запозичував із навколишнього життя, а прообразами персонажів його п'єс були добрі знайомі письменника. У згаданих уже «Записках о жизни Николая Васильевича Гоголя» зазначається, зокрема, що виведені у «Простаку» чоловік і жінка – Роман і Параска – мешкали у домі поміщика Трощинського, були, ймовірно, у нього на утриманні і належали до вищого лакейства. У комедії вони виведені під своїми власними іменами (щоправда, в простому селянському побуті) і «гнали мало що не те ж саме, що траплялось у них в дійсному житті. Трощинський був людиною Катерининської епохи і любив держати при собі блазнів; однак цей Роман був смішний тільки своїм тупоумством, чому колишній міністр юстиції не міг надивуватись. Що ж до дружини Романа, то вона була жінкою досить прудкою і уміла водити чоловіка за ніс. Саме такою вона зображена і в комедії» [47, с. 13].

Утім, повної тотожності між реальними Параскою і Романом та персонажами п'єси Гоголя-Яновського навряд чи доцільно шукати. Як зазначає В. Шуб-

равський, комізм автора «Простака» сумний. Він змушує співчувати долі багатьох таких Парасок. Взявши шлюб з нікчемою Романом, молода, дотепна, кмітлива жінка занастала своє життя. Можна припустити, що вона підкорилася волі батьків з огляду на те, що Роман належить до «вищого лакейства». «Такий мотив у водевілі Котляревського зовсім відсутній. У водевілі ж В. Гоголя він становить не тільки найбільш цінний реалістичний штрих, а значною мірою умотивовує поведінку всіх персонажів п'єси. Якби не ця обставина, важко було б зрозуміти і вчинок Параски, і співчутливе ставлення до неї з боку солдата» [77, с. 9].

У п'єсі В. Гоголя чітко простежується соціальний мотив, і цим вона вигідно відрізняється від «Москаля-чарівника». У розмові з солдатом Роман, зокрема, жаліється, що в нього не вистачає коштів, аби подушне заплатити: «Заробить нездужаю; нивки і ліски уже давно розпродав; скот ніпочому; тільки що послідній хліб продати, щоб прокляті сіпаки не обливали на морозі холодною водою. Добре було колись, що продав бузівка, та й расплатився; а тепер і корову з телям продаси – то тільки хіба за половину заплатиш» [14, с. 29].

Вперше опублікований був «Простак» 1862 року в «Основі» П. Кулішем. Останній, як відомо, поцінував його вище за «Москаля-чарівника». Куліш виходив із того, що «коли Гоголь-батько взяв зміст “Москаля-чарівника” і опрацював його по-своєму, то він учинив так, як роблять рідко справжні талановиті письменники, котрі, переробляючи написані вже п'єси, видаляли помилки їхніх авторів і надавали творові нове життя» [14, с. 22]. Перевага «Простака», на думку Куліша, полягає передусім у тому, що змальовані в ньому образи є більш правдивими. А тому «Простак» Гоголя-батька «в усіх відношеннях вище “Москаля-чарівника” і може вважатися першою українською комедією» [14, с. 23].

У цьому контексті вельми цікавою є думка С. Єфремова, який, жодним чином не ставлячи під сумнів те, що за своїм змістом «Простак» «скидається на “Москаля-чарівника”, все ж зауважує, що можливо, «ця схожість залежала тільки від спільного джерела, а не од наслідування самого сюжету». І тут же додає: «...Не кажу про вплив манери Котляревського, бо ледві чи можна його одкинути. Комедія Гоголя, безпретенсійний малюнок українського життя, показує, що в авторі загинув чималий художник, який міг би бути не тільки батьком геніального сина, а і власною особою зайняти визначне місце в письменстві» [20, с. 203].

Дещо стриманіше відізвався про В. Гоголя-Яновського І. Франко, вважаючи, що в цілому письменник продовжує своєю комедією «традиції старих українських інтермедій», хоча «з погляду на мову, на характеристику осіб і широким український юмор» цей твір все ж таки належить «до кращих явищ в початках нашої нової літератури» [68, с. 86].

У річищі розвитку національної драматургії першої половини ХІХ століття подивився на творчість Гоголя-Яновського історик українського театру Д. Антоно-

вич. На його думку, «Простака» можна було б «вважати початком серйозної комедії, в якій менше одведено місця співу і танцям». Згодом цю традицію продовжив Квітка-Основ'яненко в обох своїх комедіях про Шельменка, а також у драмі «Щира любов». Проте «чиста драматична творчість без спів і танців не прищеплювалася на українському театрі, і самі твори мали більше літературної, ніж сценічної вартості, тому не могли створити на українській сцені міцної течії» [1, с. 87].

Слідом за цими комедіями у 20 – 30 роки ХІХ ст. з'являється низка п'єс інших авторів. Зазвичай це були переробки або наслідування «Наталці Полтавці». Хоча були серед них і серйозні твори. Більш детально мова про це піде дещо пізніше.

Таким чином, завдяки проростанню в українському суспільстві на початку ХІХ століття паростків національної самосвідомості, а отже, й появі інтересу до своєї культури і рідної мови, народжується нова українська п'єса, що має спільні ознаки з сучасною їй європейською драмою. І ця п'єса все впевненіше починає пробивати собі шлях на професійну сцену.

Григорій Квітка-Основ'яненко

Ім'я Григорія Квітки-Основ'яненка золотими літерами вписано в аннали національної культури передусім як основоположника новітньої української прози, як одного з найвизначніших драматургів, що разом з І. Котляревським і Т. Шевченком започаткував золотий фонд репертуару вітчизняного театру. Утім, надто помітний слід залишив він в історії театру і як безпосередній його організатор (митець, зокрема, кілька років був директором Харківського театру) [3, с. 817]. Крім того, Квітці випала доля стати чи не першим істориком українського театру. У своїй статті «История театра в Харькове» драматург залишив яскраві спогади про перші кроки цього важливого культурного закладу.



Григорій Квітка-Основ'яненко

Мешкаючи в Харкові, Квітка-Основ'яненко постійно відвідував спектаклі, що йшли на сцені місцевого театру, спілкувався з акторами, обговорював з ними репертуар. Письменник був одним із співредакторів журналу «Украинский вестник», на шпальтах якого постійно друкувалися його статті на літературні й теа-

тральні теми, нариси з історії України, а також твори інших відомих майстрів слова – О. Сомова. П. Гулака-Артемівського, М. Гнедича, В. Каразіна, переклади та переспіви з Шекспіра, Вольтера, Руссо, Мільтона, Данте. Журнал активно підтримував реалістичний напрямок у літературі й театральному мистецтві, одстоював принципи народності, всіляко сприяв діяльності трупи І. Штейна – одного з найкращих театральних колективів тодішньої провінційної Росії. Так, 1816 р. на сторінках часопису з'являється стаття Є. Філомафітського, в якій автор констатує, що в Харкові завдяки наполегливій праці Штейна, по суті, з нічого виник справжній театр [51, с. 30]. Подібна реклама спонукала звернути увагу на успіхи харківських акторів не тільки місцевої, а й столичної преси. Діяльність Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Філомафітського, Р. Гонорського, інших співпрацівників «Украинского вестника» допомагала акторам визначитись у складному для багатьох із них літературно-мистецькому процесі, виховувала у читачів гарний естетичний смак.

Справжнє прізвище митця – Григорій Федорович Квітка (літературні псевдоніми Грицько Основ'яненко, Земляк ваш Основ'яненко, Аверьян Любопытный, Фалалей Повинухин, штаб-лекарь Пампушкин та ін.).

Народився Григорій Квітка 29 листопада (18-го – за старим стилем) 1778 р. в с. Основа, що тепер знаходиться в межах Харкова. Його предки належали до козацько-старшинського роду. Дід був полковником Ізюмського козацького полку.



Будинок, у якому жив Г. Квітка-Основ'яненко

Батько обіймав посаду харківського городничого. Двері його будинку були завжди відчинені для гостей. А тому в гостинному домі Квіток побувало чимало відомих людей. Серед них – славетний письменник і філософ Григорій Сковорода, а також полковий старшина Чорноморського козацького війська (згодом кошовий отаман) Антон Головатий. З останнім Федір Іванович підтримував особливо теплі

стосунки. Через багато років потому Квітка-Основ'яненко напише цікавий нарис про цю мужню непересічну людину. Свій твір він так і назве – «Головатий» з підзаголовком «Материал для истории Малороссии».

Мати Квітки-Основ'яненка – Марія Василівна – належала до багатого і відомого на Слобожанщині роду Шидловських. Цікаво, що ця досить освічена жінка (згодом вона стала однією з директрис у заснованому її сином Інституті шляхетних дівчат) надто захоплювалася такою суто чоловічою справою, як полювання.

«Мати моя, – згадував Квітка-Оснoв'яненко, – в молоді роки – в товаристві рідні їздила верхи, мала свою власну невеличку рушничку, стріляла з неї вправно і незрідка уражала птахів на льоту вдаліше, ніж батько мій та брати її, справжні мисливці і неабиякі стрілки» [30, с.103].

Любов до театру у Квітки-Оснoв'яненка виникла ще в ранньому дитинстві, коли він разом зі своїми батьками відвідував спектаклі кріпацьких труп, а згодом і вистави професійного Харківського театру, створеного в столиці Слобожанщини наприкінці XVIII ст.

Важливе значення у цьому плані мала і та обставина, що в маєтку Квіток певний час (приблизно з 1799 по 1802 рік) функціонував домашній аматорський театр, у виставах якого активну участь брав майбутній письменник, його старший брат Андрій, сестри Параска, Єлизавета і Марія, а також їхні сусіди і знайомі. Захоплювався хлопчина також творами Г. Сковороди, разом зі старшим братом та сестрами зачував їх напам'ять і виконував на свята. Освіту юнак здобував спочатку в домашніх умовах, а потім навчався у Курязькій монастирській школі. Як і більшість тогочасних дворянських дітей він ще підлітком (з п'ятнадцяти років) був записаний вахмістром у лейб-гвардії кінний полк, а згодом числився ротмістром Сіверського карабінерського та Харківського кірасирського полків. 1804 року після такої багаторічної паперової військової служби майбутній письменник виходить у відставку і близько десяти місяців проходить послух у Курязькому монастирі. Під час війни 1805 – 1807 років Квітка служить комісаром у народному ополченні.

Місцеве дворянство кілька разів обирало Квітку-Оснoв'яненка на посаду свого предводителя у харківському повіті. Був митець також совісним суддею і головою харківської палати карного суду, обирався членом товариства наук при Харківському університеті та членом Королівського товариства антикваріїв Півночі (Копенгаген). Власне, жодна більш-менш значима подія в його рідному місті не відбувалася поза його участю. Вельми активну участь брав письменник в організації театральних вистав, виконуючи упродовж кількох років (з 1808 р.) обов'язки директора Харківського театру. Крім того, Квітка-Оснoв'яненко причетний до відкриття в Харкові Інституту шляхетних дівчат (1812), Благодійного товариства (1812), першої громадської бібліотеки (1838), був ініціатором заснування першого в Україні науково-літературного журналу «Украинский вестник» (1816 – 1819), альманахів «Утренняя звезда» (1833), «Молодик» (1843) і першої збірки українських прислів'їв і приказок В. Смирницького – «Малоросійські прислів'я і приказки. Зібрані В. М. С.» (1843).

За своїми поглядами на державний і громадський устрій письменник належав до ліберально-реформістського крила дворянства. Він поділяв ту думку, що сучасний йому суспільно-політичний лад, насамперед кріпосницька система, має

чимало вад і тому потребує серйозного вдосконалення. Зробити це, за його переконанням, можна шляхом реформ та впливом на суспільство літератури і театального мистецтва. Як зазначав І. Франко, Г. Квітка-Основ'яненко стояв «на тій ідейній основі, що панщина – стан зовсім оправданий, при якому можливе щасливе життя селянина, коли тільки він має доброго пана» [67, с. 262]. Іншими словами, Г. Квітка-Основ'яненко був типовим представником досить прогресивного для тієї доби просвітительського руху. Ідея вдосконалення суспільства знайшла відбиток у більшості його творів.

Квітка активно пропагував творчість українських письменників – І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Є. Гребінки. Уже в перших своїх творах, написаних українською мовою, він спростовує поширену в ті часи думку про обмеженість української літератури, обстоює незаперечне право на її існування. І це в умовах, коли по відношенню до української культури відверто вороже було налаштовано чимало відомих політичних, культурних і громадських діячів (зокрема таких, як М. Греч, Ф. Булгарін, О. Сенковський), періодичних видань (газета «Северная пчела», журнали «Русский вестник», «Библиотека для чтения» тощо). Не оминув цієї чаші навіть визначний російський літературний критик Віссаріон Белінський. Цей останній загалом теж не бачив перспектив розвитку української культури. Втім, подібна думка була поширена не лише в середовищі російської інтелігенції, а й серед українського дворянства, тобто, по суті, еліти нації, яка на той час уже майже повністю була зрусифікованою, а тому вважала мову свого народу «мужицькою», а отже, невартою серйозної уваги.

У більшості своїх творів, написаних як українською, так і російською мовами, Квітка орієнтується на читача з народу. Це, зокрема, фейлетони («Письма Фалалея Повинухина»), в яких він висміює галоманію та невігластво поміщиків, розповідає про тяжку долю селян-кріпаків, художні обробки народних витворів («Малороссийские анекдоты», «Еще малороссийские анекдоты», українські народні казки), романи («Пан Халявский», «Жизнь и происхождения Петра Степанова сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись ХУІІІ века»), повісті («Маруся», «Козир-дівка», «Сердешна Оксана», «Ярмарка»), оповідання («Салдацький патрет», «Підбрехач», «Конотопська відьма», «Панна сотниковна»), історичні й етнографічні статті («О Харькове и уездных городах Харьковской губернии», «О слободских полках», «Украинцы») тощо.

Письменник майже безвиїзно жив у Харкові, а відтак нерідко публікував свої твори на сторінках місцевої періодики («Харьковский Демокрит», «Украинский вестник», «Харьковские известия»), а також у столичних журналах «Московский вестник», «Вестник Европы» та ін.

На особливу увагу заслуговують сатиричні комедії Квітки-Основ'яненка – «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (написана в 1827 р.,

опублікована 1840 р.), «Дворянские выборы» (написана в 1828 р., опублікована 1829 р.), «Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор справника» (1830), «Шельменко – волостной писар» (написана в 1829 р., опублікована 1831 р.), «Ясно-видящая» (написана в 1830 р., неопублікована через цензурну заборону) і, звичайно ж, «Сватання на Гончарівці» (1836) та «Шельменко-денщик» (1840).

У комедії *«Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе»*, що стала попередницею гоголівського *«Ревизора»*, драматург висміює неuczтво, невігластво, хибні звичаї провінційного чиновництва, яке в гонитві за чинами й багатством забуло про свої службові обов'язки і з презирством ставиться до пересічних людей. Усі ці городничі, судді, пристави, поштові експедитори, наглядачі повітових училищ настільки впевнені у своїй безкарності, що, крім ревізора зі столиці, вже нікого й нічого не бояться. Своєрідною є й підготовка до зустрічі з високим гостем. Всі помисли і зусилля місцевих чиновників спрямовані лише на те, щоб утриматися на своїх посадах. Задля цього вони готові на будь-яке шахрайство. Свідченням цього є, наприклад, розмова городничого Трусилкіна з приватним приставом Шаріним:

Г о р о д н и ч и й. Что, же друг мой Кондрат Наумович, – все ли у нас делается, все ли готовится?

Ш а р и н. Кажись все будет исправно: улицы метут, пыль столбом, свету божьего не видать.

Г о р о д н и ч и й. Ну вот то-то же. Как пыль подняли, а она к приезду ревизора не уляжется? Прикажи поливать пожарными трубами.

Ш а р и н. Да где их взять? Одна была сколько-нибудь годная, да при прошедшем пожаре как испортили, та и теперь без починки. Голове хоть не приказывай, – говорит, денег нету; а как на крестины, так нашел. Такой пир поднял, что на, поди!

Розпорядження городничого щодо подальших дій своїх підлеглих «адекватні» ситуації. Суть їх полягає у тому, щоб якомога більше напустити туману, повністю ігноруючи при цьому інтереси простого люду:

Г о р о д н и ч и й. О мошенники! Да я за них примусь; дай только спровадить ревизора... Теперь дело не о том. Надобно, что понужнее исправить <...> Ведь у нас нет тротуаров, – так на нижней улице заборы снять, ревизор туда не поедет, да доски на большой улице положить везде, прибив кое-как колышками. Вместо фонарных столбов найди чего-нибудь, умудрись; да лицевые стороны подмазать сажеей, дегтем, что ли, как знаешь. Чтобы во время пребывания ревизора не произошло пожара, – везде у бедных запечатать печи, пусть пока на сухоядении побудут. На мосту перила некрашеные? Тут не знаю, как и быть?.. Собрать разве народу побольше, будто собрались глядеть на ревизора, и велеть им собою прикрыть перила; пусть хоть и обрушатся, река не глубока [27, с. 43].

Цей діалог, поза сумнівом, нагадує відповідні сцени з уславленої комедії М. Гоголя. Проте сталося так, що «Приезжего из столицы...» надруковано було вже після оприлюднення «Ревізора», а тому, розуміючи, що порівняння буде не на його користь, Квітка, відмовився від постановки свого твору.

Дещо щасливішою була доля комедії «*Дворянские выборы*», яка користувалася великою популярністю відразу ж після її опублікування на початку 1829 року в Москві. Більше того, п'єсу, як уже йшлося, через кілька місяців потому було виставлено на харківській сцені.

Окрилений успіхом «Дворянских выборов», Квітка пише другу частину п'єси, а точніше, продовжує злободенну тему в комедії «*Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор справника*», яка є ще гострішою сатирою на дворянство, ніж попередній твір. Вельми яскраво це показано на прикладі однієї комічної сценки – діалогу подружжя Ненаситіних. Після втрати посади справника й загрози потрапити під суд за шахрайство колишній корумпований чиновник і його дружина, як ніхто інший, розуміють, що на них чекає у «храмі правосуддя», де справи вирішуються залежно від «піднесеного» й «підвезеного». Зміна суспільного становища Ненаситіних сприяє різкій переоцінці та тлумаченню з їхнього боку і певних понять. Ось як вони тепер розмірковують:

Ненасытин. А попавши под суд, надобно самому развозить.

Матрена Спиридоновна. Ох-ох-ох! Вот это-то мое и горе!

Проклятые взяточники! Им бы все брать да брать.

Ненасытин. Да ведь берут, берут и всё не довольны.

Матрена Спиридоновна. И указов не боятся!

Ненасытин. Что им указы! Да еще как берут! Муж-таки, как муж, а то и жена туда же, да еще чуть ли и не поболее берет.

Матрена Спиридоновна. Экие бесстыдницы! Мало им жалованья, что еще с нас, с подсудимых, обдирают. Вечный ад их ожидает за вытянутые последние у нас крохи! Пойдут они в тартарары!

Ненасытин. И с душами и с телами. Да и поделом им! [27, с. 259].

Мабуть, марно було сподіватися, що III відділення дозволить постановку такої крамольної з точки зору тодішньої влади п'єси. Театральний цензор Є. Ольдекоп у своєму рапорті зауважував, що друга частина «Дворянских выборов» за змістом близька до забороненої першої частини і що окремі її сторони можуть бути приємні «чорному народові». Цього було досить, щоб 31 березня 1831 року було заборонено і «Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор справника» [27, с. 486].

Щоправда, є свідчення про те, що заборонена комедія все ж таки виставлялася, притому ще за життя Квітки-Основ'яненка. На спектаклі була

присутня дружина автора. Про це він сам повідомляє в листі до Ф. О. Коні від 20 липня 1840 року [29, с. 255].

У більшості своїх драматичних творів письменник пропагує думку, що з суспільними вадами можна й потрібно боротися. На посади, що обіймають продажні чиновники, потрібно обирати чесних, відданих справі людей. Ненаситіних і Староплутових слід замінити на Скромових, Благосудових, Твердових, і справи підуть значно краще. Окрім того, чиновники мають перебувати під наглядом суворих, але справедливих начальників, що завжди готові покарати зло. Так, у п'єсі *«Шельменко – волостной писарь»* (1829) шахрайкуватого писаря Шельменка викриває й карає сам губернатор.



М. Кропивницький у ролі Шельменка
(*«Шельменко-денщик»*)

Зазвичай дійовими особами п'єс письменника є прості люди, зокрема, міщани чи селяни-кріпаки, яким притаманні такі риси характеру, як чесність, чуйність, безкорисливість. Характерними прикладами тут можуть бути герої комедії *«Сватання на Гончарівці»* (1835) – дочка бублейниці Одарки з харківської околиці Гончарівки Уляна і парубок-кріпак Олексій. Автор акцентує увагу на тому, що щастя не в гонитві за грішми, а в душевній красі. Уляна покохала Олексія не за багатство, а за розум, вроду, добре серце. Вона ладна вийти за нього заміж, незважаючи навіть на те, що коханий кріпак, а відтак після весілля їй теж доведеться стати кріпачкою. У свій час її матір Одарку батьки віддали за багатія, хоча й знали, що вона любить іншого. Чоловік її спився. Так Одарка й загубила свою молодість за багатим нелюбом-п'яницею.

Згідно зі своїми філософськими поглядами у *«Сватанні на Гончарівці»* Квітка намагається донести думку, що сама по собі кріпаччина не є злом, що, коли пани добрі, то й селянам живеться непогано. Цей мотив він вкладає в уста Олексія, який на відмову Одарки віддати за нього свою доньку, оскільки він кріпак, несподівано зауважує: «Та яка се неволя? То ви не буваєте по селам, та й не знаєте, як тепер добре за панами жити!» [28, с. 40].

Однак подібна бравада звучить непереконливо, адже само життя свідчить про інше. Кожному зрозуміло, що навряд чи слова Олексія, якому хочеться одружитися з Уляною, є щирими, що, швидше за все, так думає автор, а не його герой-кріпак.

Незважаючи на це, Квітчина комедія «Сватання на Гончарівці» стала одним із найулюбленіших творів українського театру. Її охоче брали до свого репертуару такі видатні актори, як М. Щепкін, К. Соленик, М. Кропивницький. Разом з комедією «Шельменко-денщик» «Сватання на Гончарівці» належать до золотого фонду української драматургії. І сьогодні ці дві п'єси не сходять зі сцени українського театру. Обидві вони були екранізовані.



*М. Кропивницький у ролі Стецька
(«Сватання на Гончарівці»)*

Григорій Квітка-Основ'яненко усе своє життя майже безвиїзно мешкав у с. Основа, що, як уже йшлося, тепер знаходиться в межах Харкова. Цікаве свідчення про нього залишив Микола Костомаров, який активно спілкувався з митцем у середині 1830-х – на початку 1840-х років. «У цей час, – писав уславлений історик і письменник, – я познайомився з Григорієм Федоровичем Квіткою і став доволі часто їздити до нього в село Основу поблизу Харкова, де він мешкав у маєтку свого брата, сенатора, займаючи невеличкий будиночок, що стояв окремо від панських будівель. Я дуже полюбив цього старого, який щирим серцем любив свій народ; так само його дружина справила на мене приємне враження: вона не була уродженкою України, але відгукувалась не інакше як з великою любов'ю про все українське» [34, с. 339 – 340].

Помер Квітка-Основ'яненко 20 серпня 1843 р. Творчість його високо поцінована І. Франком і П. Кулішем. Тарас Шевченко присвятив Квітці свою поезію, в якій назвав останнього «батьком» і зазначив:

Тебе люде поважають,
Добрий голос маєш... [72, с. 60].

У Харкові ім'ям Григорія Квітки-Основ'яненка названі парк культури і відпочинку, вулиця в центрі міста й одна зі шкіл, його ім'я також присвоєно факультету української мови і літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Кращі твори Г. Квітки-Основ'яненка стали своєрідною візитівкою української літератури в Європі. Вони перекладені на французьку, болгарську, польську, чеську та інші мови.

Поховано було письменника на Холодній горі в м. Харкові. Згодом його прах і пам'ятник перенесли на міське кладовище на Пушкінській вулиці.

Драматургія 1830 – 1840-х років

У 30 – 40-ві роки ХІХ століття поруч із високохудожніми драматургічними творами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, Т. Шевченка з'являється низка п'єс інших, менш відомих українських авторів. Художня вартість їх різна, здебільшого не надто висока. Далеко не всі вони мали і сценічне втілення.

Одним із таких маловідомих творів є *«Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Романа Андрієвича* (рр. н. і см. невід.). Комедію було опубліковано 1831 р. в додатку до журналу *«Московский телеграф»*. Прикметно, що у п'єсі відображені події, характерні не для першої половини ХVІІІ століття, як це зазначено в назві твору, а яскравими фарбами змальовується побут колишньої козацької старшини кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття. Драматург показує це на прикладі життя родини заможного хуторянина Никодима Тимофійовича Провінціаленка. Останній докладно зусиль, аби бути похожим на поважне великоросійське дворянство, з яким після скасування інституту гетьманства (1764 р.) і зруйнування Запорізької Січі (1775 р.) Катерина ІІ зрівняла у правах козацьку старшину.

Нові порядки герой Андрієвича почав заводити у своєму обійсті відразу після поїздки до Москви, оскільки добре усвідомив, що відвідавши першопрестольну, «не можна, щоб дурень не набрався розуму» [61, с. 75]. Проте «реформи» ці поза межами здорового глузду. А тому викликають вони один лише сміх. Життя на новий лад розпочинається з наказу Провінціаленка поставити біля воріт вартового – дворового кріпака у відповідному вбранні з макогоном у руках замість булави. Столяру теж знаходиться невідкладна робота. Він має терміново побудувати для вартового будку, покриту новою соломою.

Розповсюджуються нововведення і на родину новоспеченого пана. Так, доньок його відтепер треба йменувати згідно з новою московською модою – «старшу “Натушка”, середущу – “Присуша”, а найменшу – “Домуша”, а коли треба всіх трьох, то “медузелі”» [61, с. 79]. Суттєві зміни очікуються і в їхньому зовнішньому вигляді та манерах. Наряджатися панночкам потрібно, зокрема, «в дуже довге і широке платя», в якому не можна пройти і в двері, серги носити такі «превеличенні», що «мало що до плеч не досягають», а волосся у них на голові має бути «скручене, як перевесла у снопів». Ходити ж личить донькам «з вихилясами, з вивертасами, з викрутасами» [61, с. 80].

Окрім усього іншого, Провінціаленко привіз із Москви «мусе-кухаря», який «знає стряпать всякі німецькі потрави» [61, с. 81].

Усі ці пертурбації обґрунтовується тим, що так «потребує жить світлим панам» [61, с. 77].

Своєрідний підсумок нововведенням Провінціаленка робить його сусід Полікарп Семенович, який відверто обзиває його дурнем і порівнює зі свинею. «Каплауху хоть родзинками корми, а вона все-таки каплауха» [61, с. 83], – влучно зауважує він. Багато про що в цьому плані говорить і вельми красномовне прізвище центрального персонажу твору.

«Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» Романа Андрієвича загалом має суттєву перевагу перед багатьма іншими тогочасними драматургічними творами. Це полягає передусім у тому, що він «не є наслідуванням Котляревського, позбавлений любовної інтриги й майже вільний від типових рис народнопоетичної стихії та поетизації сільського життя». Об'єктом зображення тут є явище, характерне для кінця XVIII – початку XIX ст., – «денаціоналізація колишньої української старшини, яка в умовах закріпачення селян урівнювалася в правах з російським дворянством» [22, с. 116].

П'єса Андрієвича написана згідно з традиціями Просвітництва. В цьому сенсі її можна порівняти, наприклад, з комедією Д. Фонвізіна «Недоросток», а також уславленою «Наталкою Полтавкою». Відчутні в ній і мольєрівські мотиви. Певні паралелі простежуються передусім з комедією «Жорж Данден, або Обдурений чоловік».

Не виключено, що прототипами персонажів комедії «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия» були знайомі її автора. Відтак можна зробити припущення, що неприхована сатира на новоспечене українське панство, а також бажання уникнути непорозумінь з сусідами, змусили Андрієвича перенести дію в п'єсі на першу половину XVIII століття, а прізвище сховати за криптонімом Т. М. Згодом невідповідність між назвою і змістом спонукала драматурга дати комедії нову, більш точну, назву – «Пан Сюсюрченко» (1851). Свідчення про постановку твору, на жаль, відсутні.

Помітні просвітницькі тенденції так само в комедії «*Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками*» **Якова Кухаренка** (псевд. – Кухар Яцько, Мішковський Яків; 1800 – 08.10.1862). Наявний у ній і соціальний аспект: мати нареченої хоче віддати доньку за багатого.

Твір написано 1836 року, а надруковано 1861-го в журналі «Основа. Фабула значною мірою нагадує «Наталку Полтавку». Принаймні в ній з легкістю можна знайти відповідності всім основним персонажам п'єси І. Котляревського. Однак, перенісши сюжет, на новий кубанський ґрунт, Кухаренко зумів створити оригінальну українську комедію, насичену багатим фольклорно-етнографічним матері-

алом. Особливо багато в ній козацьких пісень. Серед них, наприклад, такі, як «Засвистали козаченьки», «Гей, був в Січі старий сідий...», «Танцювала риба з раком», «Ой заржи, заржи, вороний коню» та інші.

У своїй п'єсі Кухаренко відображує зріз із життя колишнього запорізького козацтва в перші роки освоєння ним Кубані, тобто в середині 90-х років XVIII століття. Дія розгортається навколо закоханої пари – убогого козака Івана Прудкого і доньки заможної вдови Явдохи Драбинихи Марусі. Інтрига полягає в тому, що мати нареченої хоче віддати Марусю заміж попри її волю за підстаркуватого Харька Кабицю. Окрім багатства, стару Драбиниху приваблює в Кабиці те, що він уже вийшов у відставку, а отже, на відміну від Івана, «буде жити дома, хазяйство держатиме і худобу доглядатиме» [61, с. 281]. Допомагає закоханим хрещений батько Івана сотник Тупиця. Останній розповідає вдові деякі неприглядні подробиці з минулого життя її майбутнього зятя, що спонукає Явдоху відмовити Кабиці й погодитися на шлюб Марусі з Іваном.

У комедії в усьому, а передусім у піснях, відчувається туга за старим січовим життям, натяк на підступність російського царату щодо запорожців, але разом із тим і надія на краще майбутнє, запорука чому збережені козацькі традиції. Характерним прикладом є пісня, яку співає Іван:

Ой летіла бомба з Московського поля
Та посеред Січі впала:
Ой хоч пропало славне Запорожжя,
Так не пропала слава! [61, с. 276].

Твір Кухаренка користувався популярністю. Значною мірою цьому сприяло те, що автор відбив у ньому життя, яке знав, як ніхто інший, оскільки сам походив із кубанських козаків. У своїй службовій кар'єрі він пройшов шлях від осавула до наказного отамана (1853 року йому було присвоєно військове звання генерал-майора).

«Чорноморський побит» високо поцінував Т. Шевченко, який клопотався про його публікацію і сприяв постановці студентським аматорським театром у Петербурзі. Комедія тривалий час виставлялася кращими українськими театральними колективами, у тому числі й очолюваними такими видатними особистостями, як М. Кропивницький. Нове життя дав твору М. Старицький, коли 1878 року на його основі створив лібрето оперети під назвою «Чорноморці», музику до якого написав М. Лисенко.

Крім «Чорноморського побиту», Кухаренко написав поему «Харко, запорозький кошовий» (надрукована 1913 р.), оповідання «Вороний кінь», етнографічні нариси «Пластуни» й «Вівці і чабани в Чорноморії», уклав «Чабанський словарь».

До цього ж періоду належить оперета **Кирила Тополі** (справж. прізви. – Тополинський; рр. н. і см. невід.) «*Чари*» (1837). Сюжет п'єси досить простий і до того ж широковідомий, оскільки твір написаний за мотивами народної пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (за непідтвердженими джерелами автором її є легендарна поетка доби Б. Хмельницького Маруся Чурай).

Прикметно, що перед смертю Гриця автор його устами проповідує майже біблейську мораль: «Ах, боже мій! тепер тільки я бачу, що хто не по правді вік живе, той не по правді і вмирає!» [61, с. 262]. Сповідь підкріплюється словами пісні, що лунає з кладовища:

Ей, мати, мати жаль ваги не має —
Да нехай же Гриць да двох не кохає!

Драму оздоблює кілька чудових етнографічних сцен – вечорниці, гуляння в корчмі, чаклунство тощо. Прикрашають її також численні народні пісні. Однак, на думку В. Шубравського, «письменник не зумів підпорядкувати великий фактичний матеріал художній доцільності, не зміг відібрати з нього найбільш суттєве і значиме. Об'єктивістське копіювання дрібниць побуту призвело до зайвого нагромадження таких картин, в яких потопає навіть сюжетна схема, і кінець кінцем до безідейності. Тому, хоч деякі картини і вірно передають окремі життєві факти, як художнє ціле, п'єса слабка, невправна» [61, с. 14].

К. Тополя також автор п'єси «Чур-чепуха, или Несколько сцен из жизни украинского панства» (1844).

Одним із численних переспівів «Наталки Полтавки» є оперета **Прокопа Котлярова** (1797 – 1856) «*Любка, или Сватанье в с. Рихмах*», написана, на думку авторитетних дослідників, приблизно в середині 1830-х років. П'єса поширювалася в списках упродовж всього ХІХ століття і опублікована була лише 1900 року в журналі «Киевская старина» (№ 1).

Сюжет твору досить простий. Гриць і Любка палко кохають одне одного. Проте на заваді їм стає заможний козак Мартин – Гриців дід, який прагне оженити онука на доньці сільського голови. Він зовсім не переймається тим, що дівчина має низку вад («дурна», «рудая», «горбата»). Значно важливішим для нього є те, що за нею «овець три сотні», «млин, пасіка, ліс із землею».

Допомагає закоханим піддячий Петро Крутій – хрещений батько Гриця. Останній показує Мартину підробного листа від Любчиного дядька, в якому йдеться про те, що він обіймає посаду військового старшини і начебто має залишити племінниці неабиякий спадок. Хитромудрий план спрацьовує – жадібний Мартин погоджується на шлюб онука із вдовиною донькою.

Присутній у п'єсі й традиційний дяк – дяк Трохим. Останній виступає в ролі Грицевого суперника. Варто звернути увагу на його специфічну канцелярську лексику. Це проявляється навіть під час освідчення Трохима в коханні:

И тако, без дальнейших слов,
Не в силах быв таиться
И ощущая в сердце любовь,
Приходом объясниться.
Едва только аз тя узрех,
Красу необычайну,
Падох внезапно в лютый грех,
И мысль познах печальну:
Егда во храме аз пою
Иль что-нибудь читаю,
Тебя везде едну зрю
И книгу забываю [61, с. 112].

Не позбавлений твір соціального аспекту. На прикладі багатого козака Мартина автор показує процес розшарування українського села на багачів і голоту, народження нового експлуататорського класу – сільської буржуазії.

Показово те, що, на відміну від більшості драматургічних творів тієї доби, в опереті Котлярова зовсім відсутні народні пісні. Не перевантажена вона й етнографічним матеріалом.

«Любка», як гадають фахівці, виставлялася на сцені кріпацького театру поміщика Дмитра Ширая, для якого вона, власне, й була написана.

Наприкінці 1830-х років **Степан Писаревський** (псевд. Стецько Шереперя; р. н. невід. – 03.02.1839) створює оперету «*Купала на Івана*» (надрукована 1840 р.). У творі висвітлюються перипетії закоханої пари – Івана й Любки. Привертає увагу також колоритна постать майстра на всі руки цигана Гаврила Шмагайла. У п'єсі багато пісень, танців, фольклорно-етнографічних картин. Події відбуваються на тлі прадавнього східнослов'янського свята Івана Купала. Хлопці й дівчата, взявшись за руки, стрибають через багаття, водять хоровод, з пустої хати вискакують домові. Поступово свято Івана Купала переростає у весільний обряд. Сценічного втілення твір, судячи з усього, не мав. Принаймні будь-які відомості про це відсутні.

1849 року оперета С. Писаревського побачила світ у переробці західноукраїнського драматурга Івана Озаркевича. Під назвою «*Весілля, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого*» вона того ж року була опублікована у Чернівцях. Музику до неї написав відомий композитор Михайло Вербицький. У цьому варіанті твір виставлявся на сценах Коломиї, Львова, Перемишля, Тернополя.

Микола Костомаров

Наприкінці 30-х років XIX ст. розпочинає драматургічну діяльність видатний український і російський історик, громадський, політичний і культурний діяч, поет, прозаїк, критик, етнограф, фольклорист Микола Костомаров.



М. Костомаров

Народився Микола Іванович Костомаров (псевдоніми і криптоніми – Ієремія Галка, Іван Богучаров, Ніколай Н., Равві, Н. К., Н. К-ва та ін.) 16 травня (4-го – за старим стилем) 1817 року в слободі Юрасівка Острогозького повіту Воронежської губернії. Рід його мав міцне козацьке коріння, яке сягало у глибину століть. «Фамільне прізвище, яке я ношу, – писав у «Автобіографії» письменник, – належить старим великоруським дворянським родинам, або дітям боярським. <...> При Івані Васильовичу Грозному син боярський Самсон Мартинович Костомаров, який служив в опричнині, втік з Московської дер-

жави до Литви, його ласково прийняв Сигизмунд Август і наділив маєтком у Ковельському (?) повіті» [34, с. 302]. Онук Самсона – Петро Костомаров – примкнув до козацького війська Богдана Хмельницького. Після поразки козаків під Берестечком і конфіскації польським урядом його родового маєтку він разом з товаришами по зброї змушений був утекти на терени Московської держави. Переселенцям дозволено було осісти на річці Тиха Сосна, де вони заснували козацьке містечко Острогозьк.

Батько митця – Іван Петрович Костомаров – за молодих літ служив у війську О. Суворова, брав участь у штурмі Ізмаїлу. 1790 року, маючи чин капітана, вийшов у відставку й оселився у своїй садибі в слободі Юрасівці Острогозького повіту Воронежській губернії. Характеризуючи світогляд свого батька, М. Костомаров зауважував, що в його політичних і соціальних уявленнях «панувала якась суміш лібералізму та демократизму з прадідівським панством. Він полюбляв розтлумачувати всім і кожному, що всі люди рівні, що вирізнення за породою є забобою <...> проте це не заважало йому при нагоді показати підлеглим і панського кийка чи дати запотиличника <...> Зате після кожної такої вихватки він просив пробачення в ображеного слуги, намагався будь-чим виправити свою помилку і роздавав гроші та подарунки» [34, с. 304].

Ліберальні погляди батька Миколи Костомарова проявились і в тому, що, будучи вже в солідному віці (48 років), він узяв шлюб з простою українською дівчиною, своєю кріпачкою – Тетяною Петрівною Мельниковою. Перед одруженням Іван Петрович відправив наречену для навчання у приватний пансіон до Москви. Щоправда, повний курс навчання остання не пройшла, оскільки розпочалася російсько-французька війна 1812 р. Вінчання відбулося у вересні 1817 р., тобто вже після народження сина. Відтак за законами Російської імперії хлопчина став кріпаком власного батька. Ця колізія далася взнаки після того, як останній 14 липня 1828 р. раптово загинув, не встигши всиновити нащадка. Таким чином, юний панич потрапив у кріпацьку залежність від найближчих батькових родичів на прізвище Ровневи, які успадкували значну частину володінь загиблого разом з кріпаками. Тільки через чотири роки потому матері вдалося розв'язати складне юридичне питання, погодившись продати чоловіковій рідні чотирнадцять тисяч десятин родючої землі (вдовина частка) за п'ятдесят тисяч рублів асигнаціями. Родзинкою в цій угоді було те, що, купуючи у нещасної вдови за заниженою ціною землю, Ровневи в якості бонусу надали волю її синові.

Жодних домашніх учителів і гувернерів у домі Костомарових не було. До десяти років хлопчика виховував батько. Притому робив він це згідно зі вченням Руссо, яке полягало в необхідності гармонійного зближення людини з природою. На практиці це проявлялося у намаганні фізично загартувати спадкоємця. Саме батько навчив Миколу й азам грамоти, познайомив з творчістю В. Жуковського і О. Пушкіна, театральним мистецтвом, вільнолюбними ідеями Вольтера.

Коли Миколі Костомарову виповнилося десять років, його віддали до приватного пансіону в Москві, а через рік, уже після смерті батька, він продовжив навчання у Воронежі – спочатку у приватному пансіоні, а потім гімназії. 1833 року юнак поступає на історико-філологічний факультет Харківського університету, який закінчує в січні 1837 р., склавши іспити на звання кандидата (у цьому статусі він був затверджений 8 грудня цього ж року).

У Харкові Костомаров потрапляє в середовище наукової і творчої української еліти, значну частину якої склали викладачі університету. Серед цих останніх чимало було відомих письменників. Досить сказати, що тривалий час він мешкав у домі П. Гулака-Артемівського⁶ – професора і ректора університету, автора широковідомих українських поезій і байок, підтримував стосунки з І. Срезневським і А. Метлинським, незрідка відвідував Г. Квітку-Основ'яненка, який жив недалеко від Харкова, в селі Основа.

⁶ Винаймати житло у викладачів університету було в дусі тодішньої студентської традиції.

Навчаючись в університеті, Костомаров активно займається самовдосконаленням. Притому смаки його були досить різнобічними. Майбутнього вченого цікавлять музика й іноземні мови. Він, зокрема, опанував французьку, італійську й латинську мови, а згодом, уже після закінчення університету, ще німецьку, чеську, польську, сербську, давньогрецьку та іспанську. Іншим улюбленим заняттям Костомарова було складання ідилічних віршів, які він, наслідуючи античним авторам (передусім Вергілію), писав гекзаметром. На жаль, ці перші поетичні спроби залишилися не надрукованими, а пізніше поет і зовсім перестав складати вірші російською мовою.

Саме в ці роки під впливом професора М. Луніна Костомаров починає все більше уваги приділяти вивченню історії. Більше того, він приходять до висновку, що історію потрібно вивчати не лише за «мертвими» літописами, а й за народними пам'ятками – шедеврами усної народної творчості, оскільки саме у такий спосіб по-справжньому можна познайомитися з життям народу. А саме цим зазвичай і нехтують автори історичних праць, зосереджуючись, як правило, на видатних постатях. Особливу увагу молодий дослідник приділяє історії рідного краю, тобто Україні. Розпочинає він цю роботу з опрацювання «Малороссийских песен» М. Максимовича, видання 1827 р. Краса і свіжість української народнопоетичної творчості настільки захоплюють молодого дослідника, що за якийсь місяць він уже напам'ять знав згадану збірку й познайомився з історичними думками Максимовича, що ввійшли до іншого його зібрання – «Украинские народные песни» (1834). Знайомиться Костомаров також зі збірками народних пісень П. Лукашевича, І. Сахарова, «Запорожской стариной» І. Срезневського, дослідженням О. Бодянського «О народной поэзии славянских племен», а згодом і сам починає збирати по українських селах зразки народнопоетичної й етнографічної творчості. «З цією метою, – згадував фольклорист, – я почав здійснювати етнографічні екскурсії з Харкова по ближчих селах, по шинках, які на той час були справжніми народними клубами. Я слухав мову і балачки, записував слова і вирази, втручався в розмови, розпитував про життя-буття, записував переказані мені відомості й змушував співати собі пісень» [34, с. 331].

Займаючись цією шляхетною справою, Костомаров мав можливість спостерігати, що чимало представників панівного класу (притому не тільки з числа росіян, а й українців) зневажливо ставиться до духовної спадщини українського народу, його мови, яку вони презирливо називали хохляцькою. Це його страшенно обурювало і, як він сам зауважував, ще більше налаштовувало на зближення з «малоросійською народністю».

Після закінчення університету науковець якийсь час служить юнкером у Кінбурнському драгунському полку, що знаходився в Острогозьку. Однак досить скоро його відправляють у відставку як непридатного до військової служби.

Нестримний потяг до вивчення історії й культури українського народу надихає Костомарова до написання власних поезій, які згодом увійшли до його збірок «Украинские баллады» (1839) і «Ветка, малороссийские стихотворения» (1840), опублікованих під псевдонімом Ієремія Галка.

1841 року молодий дослідник підготував до захисту в Харківському університеті магістерську дисертацію «О причинах и характере унии в Западной России», яка через порушення автором гострих питань релігійного характеру викликала неоднозначне ставлення до неї в наукових і релігійних колах, що зрештою призвело до відхилення праці міністром народної освіти С. Уваровим. Останній розпорядився знищити увесь наклад (100 примірників). Ступень магістра Костомарову було присуджено дещо пізніше – 13 січня 1844 р., коли він захистив нову дисертацію на тему «Об историческом значении русской народной поэзии», де основна увага була зосереджена на вивченні українського фольклору.

Це були роки, коли вчений серйозно займався вивченням епохи Богдана Хмельницького. Зазначена обставина спонукала його подати прохання про направлення на роботу до Київської навчальної округи. Відтак у вересні 1844 р. Костомаров отримує посаду викладача історії в Рівненській гімназії. Перед цим він деякий час живе в Києві. Тут митець знайомиться з Пантелеймоном Кулішем, з яким веде розмови про українські народні пісні, оглядає древні історичні пам'ятки. Куліш знайомить його ще з одним великим шанувальником української народнопоетичної творчості – Михайлом Максимовичем.

Перебування в Рівному дає змогу Костомарову познайомитися з місцями історичних подій, пов'язаних з національно-визвольними змаганнями українського народу у війні 1648 – 1654 рр. Результатом пошукової роботи в цьому краї стала нова збірка під назвою «Народные песни, собранные в западной части Волынской губернии в 1844 году», яку через одинадцять років потім опублікував Д. Мордовець у «Малорусском литературном сборнике».

1845 року Костомаров отримує посаду вчителя історії Першої київської гімназії. Живучи в Києві, він зближується з Тарасом Шевченком. «Тоді була найдіяльніша пора його таланту, апогей його духовної сили, – згадував митець. – Я з ним бачився часто, захоплювався його творами, з яких багато, ще не виданих, він дав мені у рукописах. Нерідко ми з ним просиджували довгі вечори до глибокої ночі, а з настанням весни часто сходилися у невеличкому садку Сухоставських, який мав чисто український характер: він був засаджений переважно вишнями; було там і декілька колод бджіл, які тішили нас дзижчанням» [34, с. 367].

У червні 1846 р. після пробної лекції з древньої історії Росії Костомарова обирають ад'юнкт-професором російської історії в Київському університеті св. Володимира. Однак викладацька діяльність тривала всього кілька місяців, оскільки вже наприкінці березня наступного року його було заарештовано за участь у

Кирило-Мефодіївському братстві, яке він разом зі своїми однодумцями – Василем Білозерським, Миколою Гулаком, Пантелеймоном Кулішем і Опанасом Марковичем – заснував у грудні 1846 – січні 1847 р. Згодом до організації примкнув і Тарас Шевченко.

Основна ідея Кирило-Мефодіївського братства була генетично пов'язана з просвітницькими уявленнями про природну рівність усіх людей. У статуті, написаному Костомаровим, висловлювалася думка про необхідність скасування кріпаччини й утворенні федеративної держави рівноправних слов'янських народів на демократичних засадах. «Спільність слов'янських народів у нашій уяві, – писав він у “Автобіографії”, – не обмежувалась уже сферою науки та поезії, але стала уявлятися в образах, в яких, як нам здавалось, вона мусила була втілитися в майбутній історії. Мимоволі став нам увижатися федеративний устрій як найщасливіший лад громадського життя слов'янських націй. Ми стали уявляти всі слов'янські народи поєднаними між собою у федерації подібно до стародавніх грецьких республік чи Сполучених Штатів Америки, з тим, щоб усі перебували в міцному зв'язку між собою, але кожна зберігала свою окрему автономію» [34, с. 365].

Слідство у справі, пов'язаній з діяльністю Кирило-Мефодіївського братства, закінчилося для Костомарова однорічним ув'язненням у Петропавлівській фортеці й подальшим засланням на невизначений термін під нагляд поліції до Саратова з заборонаю займатися викладацькою діяльністю.

У Саратові Костомаров працює на посаді перекладача при губернському управлінні, редактором неофіційної частини «Саратовских губернских ведомостей», секретарем статистичного комітету, а головне, продовжує свою наукову роботу – завершує монографію «Богдан Хмельницький», розпочинає працювати над новою серйозною науковою роботою «Бунт Стеньки Разина» та нарисами про побут у Московській державі XVI – XVII століть, займається збором російської народнопоетичної творчості й матеріалів про повстання Омеляна Пугачова. Деякі результати цих його напрацювань були надруковані у місцевій пресі.

Важлива подія у житті Костомарова відбулася 1856 року, коли у зв'язку з амністією, пов'язаною з коронацією імператора Олександра II, його нарешті було звільнено з-під нагляду поліції. Отримавши довгоочікувану свободу, він вирушає у закордонну подорож. Побував учений у Швеції, Німеччині, Швейцарії, Італії, Австрії, а також у Прибалтиці й Фінляндії, які тоді входили до складу Російської імперії.

Після повернення із-за кордону 1858 року письменник приїздить до Петербурга, де відбулася його досить зворушлива зустріч з Т. Шевченком, з яким він не бачився впродовж одинадцяти років. «Майстерня Шевченка, – згадував Костомаров, – розташовувалась поряд з академічною церквою, була просторою світлою кімна-

тою, яка вікнами виходила до саду. “Добридень, Тарасе, – сказав я йому, побачивши його за роботою у білій блузі, з олівцем у руках. Шевченко витріщив на мене очі й не міг впізнати мене. Даремно я, все ще не називаючи себе на ім'я, пригадав йому обставину, яка, очевидно, мусила навести його на здогадку про те, хто перед ним. “Отже казав ти, що побачимося і будемо жити разом у Петербурзі, – так і сталося!” Це були його слова, мовлені у III відділенні в той час, коли після очних ставок, на які нас зводили, ми поверталися до своїх камер. Але Шевченко й після того не міг здогадатися: роздумуючи та розводячи пальцями <...> Мабуть, я сильно змінився за одинадцять років розлуки з ним. Я нарешті назвав себе. Шевченко дуже захвилювався, заплакав і кинувся обіймати мене й цілувати» [34, с. 428].

У квітні 1859 р. Костомарова обирають екстраординарним професором російської історії Петербурзького університету. Однак до роботи він зміг приступити тільки у жовтні, оскільки мав чекати на дозвіл Олександра II, який особисто займався розглядом його питання. Вступна лекція, яку було призначено на 20 листопада, стала для новообраного професора цілковитим тріумфом. Після закінчення виступу знялися гучні овації, а потім вдячні слухачі підхопили свого кумира на руки і понесли до екіпажа. Вступну лекцію Костомарова було опубліковано в журналі «Русское слово». Наступні так само користувалися великим успіхом. З кожною новою лекцією публіки ставало все більше. А стаття «Початок Русі», що була надрукована в «Современнике» 1860 року, стала справжньою бомбою, оскільки в ній учений розгромив теорію М. Погодіна про походження Русі з норманського світу.

Живучи в столиці, письменник разом з П. Кулішем і В. Білозерським бере активну участь у заснуванні першого українського журналу «Основа», спілкується з Т. Шевченком, Д. Мордовцем, М. Чернишевським, С. Сераковським, І. Тургенєвим, П. Анєнковим, іншими визначними особистостями.

Того ж 1860 р. Костомаров стає членом Російського географічного товариства й членом Археографічної комісії, редагує й коментує видання «Памятники старинной русской литературы», публікує в «Современнике» статтю «Про козацтво». У цій своїй розвідці з позицій історичної достовірності він доводить хибність тверджень, які все більше вкорінювалися у тодішніх наукових колах, що українське козацтво було, мовляв, стихійною антидержавною ватагою, а відтак дії Польщі, а потім і Росії, спрямовані на його угамування, були, по суті, захистом державності від дикої, анархічної й руйнівної сили. «Така точка зору, що давно вже підтримувалася поляками, – наголошував Костомаров, – починала переходити і до російської наукової літератури, і я брав на себе покликання довести її необґрунтованість і доказати, що козацтво при всіх тимчасових відхиленнях було наслідком ідей чисто демократичних» [34, с. 441]. Щобільше, вчений пропагує свої

проукраїнські погляди з авторитетної університетської кафедри. Характерним прикладом є його чотири публічні лекції на початку січня 1861 року, присвячені епосі гетьмана Івана Виговського.

У 1861 році після тимчасового припинення діяльності Петербурзького університету, викликаного масовими студентськими заворушеннями, Костомаров разом з деякими іншими професорами читає лекції у приміщенні Міської думи. Однак невдовзі така самовільна викладацька діяльність була заборонена, окрім того, припинення лекцій вимагала й частина радикально налаштованих студентів, з чим учений категорично не погоджувався. На знак протесту 1862 року він подав у відставку і зайнявся виключно науковою діяльністю. Після цього Костомаров ще тричі отримував запрошення працювати в різних університетах країни. 1863 року – в Київському, 1864 року – в Харківському і 1869 року – знову в Київському. Однак російський уряд, який небезпідставно вважав уславленого історика невиправним українофілом, не дозволив йому більше обіймати університетську кафедру. Олександр II вирішив за краще призначити йому державне утримання, яке дорівнювало річному окладу ординарного професора.

Відтак Костомаров зосередився на науковій діяльності, і це принесло неабиякі результати. У вересні 1872 року Російська Академія Наук присудила йому премію за монографію «Последние годы Речи Посполитой». Вагомими були й подальші наукові успіхи вченого. В останнє десятиліття свого життя він завершує такий фундаментальний труд, як «Російська історія в життєписах її найважливіших діячів» (1874 – 1876), а також праці, присвячені історичним подіям в Україні – «Руїна» (1879 – 1880), «Мазепа» і «Мазепинці» (1882 – 1884).

1875 року суттєві зміни сталися в особистому житті Костомарова. Саме тоді до нього у північну столицю переїхала його давня пасія Аліна Крагельська, з якою він мав намір узяти шлюб ще 1847 року, але не зміг цього зробити через арешт. Довгоочікуване вінчання відбулося 9 травня того ж року.

Науковою діяльністю Костомаров продовжував займатися практично до останніх своїх днів, попри те, що, починаючи з 1872 року, у нього став суттєво погіршуватися зір. Помер визначний історик і письменник 18 квітня 1885 р. Поховано його на Волковому кладовищі у Петербурзі.

* * *

Свій перший драматургічний твір трагедію «Савва Чалый, драматические сцены на южнорусском языке» М. Костомаров завершує 1838 року. Це була перша історична п'єса не лише в доробку молодого письменника, а і в новітній українській драматургії загалом. В основу сюжету трагедії драматург положив народну пісню «Гей був в Січі старий козак», присвячену відомому козацькому ватажкові Саві Чалому, який несподівано переходить до табору ворогів, та помсти зрадникові

з боку його колишніх товаришів. Костомаров, як відомо, допустився серйозної хронологічної помилки, віднісши дію у своєму творі до XVII століття, тоді як реальні історичні події відбувалися століттям пізніше. Втім, ця помилка дозволила автору прив'язати сюжет трагедії до доби, яка передувала народно-визвольній війні українського народу під проводом Богдана Хмельницького, що додало п'єсі більшої уваги, зробило її цікавішою. Чимало нарікань мав Костомаров і за те, що наділив образ центрального персонажа позитивними рисами, оскільки це суперечило сюжету пісні. Водночас Гната Голого, який сприймався народом як справжній герой, письменник зобразив у негативному світлі. По Костомарову, це користолюбець, заздрісник і інтриган, який своїми нешляхетними діями спочатку підштовхує Саву до зради, а потім з насолодою вбиває колишнього товариша. «Бачите, він то ще іздавна замишляв, як би нас загубити, а собі щастя від ворогів залучити, – говорить Гнат козакам. – Іще з тої пори, як ляхи забили нашого покійного Острияницю <...> Оті я, дурний, за його заступавсь» [35, с. 196].

На думку В. Івашківа, «амплуа Гната великою мірою визначено вимогами теорії трагедії – в ній такий герой необхідний; він виступає джерелом інтриги і гине розвінчаним». Поведінка Сави до певної міри вмотивовується і тим, продовжує дослідник, що Костомаров пробує у своєму творі «поставити проблему єднання українського і польського народів. Глашатаєм такої ідеї виступає головний герой» [21, с. 39].

Проте новаторство Костомарова полягає не тільки в цьому. На прикладі образу Сави Чалого письменник прагне започаткувати принципово новий характер для тодішньої української драматургії. У своїх монологах головний персонаж його п'єси «не постає однозначно як позитивний герой або злочинець; він хоче реалізуватися як особистість, що в засаді відповідає характерові шекспірівського монологу, який є завжди безпосередньо драматичною дією, епізодом внутрішньої драматичної боротьби, що в ній здійснюється самоусвідомлення героя, осмислення його вчинку як вибору» [79, с. 343].

Справжнім новатором зарекомендував себе Костомаров і у віршованій трагедії «*Переяславська ніч*», створеній 1841 р. Проявилось це передусім у відсутності поділу п'єси на дії та використанні хору, що наближає твір до давньогрецької трагедії. Хор виконує функцію узагальнюючого образу народу, який закликає до рішучих дій заради визволення Вітчизни, додає загального пафосу всьому дійству.

Всім радощі й щастя звістила весна,
І щастя не має Україна одна!
Україно! Україно! Така твоя доля!
Забули тебе рятувать із неволі! [35, с. 247] –

співає хор.

Дія у п'єсі відбувається в ніч на Великодню суботу 1649 року. В центрі уваги романтизований козацький полковник Лисенко, який інкогніто прибув до окупованого поляками Переяслава і закликає жителів до збройного повстання. Повсталих має підтримати п'ятитисячний загін козаків, що затаїлися за мурами міста. Щоправда, Лисенко не поспішає сказати про це містянам. Він намагається переконати їх розпочати збройну боротьбу, не чекаючи на допомогу, оскільки твердо переконаний у тому, що настав час, коли це має стати справою кожної волелюбної людини. Саме до цього зводиться суть його палкої промови:

Все Задніпров'я,
Мов грім його ударив, запалало.
З лугів, з ярів виходять гайдамаки;
Вівчар міня на спис свою гирлигу;
Забув плугатар ниву – лемеші,
Серпи ідуть на військове діло;
Старі на конях їздять, і жінки,
І діти поробились козаками.
Щодня біжать до гетьмана кравчини,
Страшенне військо стало.

І далі, заохочуючи переяславців до повстання, продовжує:

Наш пан Хмельницький ма велику силу
І допомогти всім городам радніш;
Але він тільки посилає поміч
До тих, котрі самі попіднімались [35, с. 218 – 219].

Дещо іншої тактики дотримується священик Анастасій. Не маючи впевненості в тому, що переяславці зможуть перемогти добре вишколене і озброєне до зубів вороже військо, у боротьбі з окупантами він робить наголос на козацьку армію Богдана Хмельницького. Запальному у своїй рішучості Герцикові та його прибічникам, які повністю підтримують Лисенка, поміркований Анастасій зауважує, що він аж ніяк не радить «ляхам коритись», оскільки і сам від них натерпівся, і «віра православная страждає». Однак може статися так, що

Залучите ви нове бідування!
Бо з чвари вашої добра не буде;
Половлять тільки, та ще більше будуть
Втисняти – от і все! А моя рада:
По-моєму, відправить до гетьмана

Хмельницького тихенько і прохати,
Щоб він змилювавсь – прислав нам поміч [35, с. 240].

Утім, містяни все ж таки зважуються на повстання. Наснаги й рішучості додає переяславцям новина, що на допомогу їм прибув потужний козацький загін. Але навіть ця обставина не змогла припинити спір поміж Лисенком і Анастасієм. Переходить він, щоправда, в іншу площину. Тепер, коли стало зрозуміло, що перемога неодмінно буде за повсталими, опоненти не можуть дійти згоди в тому, як поступити з переможеними окупантами. Протистояння поміж українцями й поляками ускладнюється належністю їх до різних віросповідань – православ'я і католицизму. Лисенко, який зазнав від ворогів чимало особистих кривд, наполягає на повному їх винищенні. «Уранці всі ми будем християне, – говорить він, – увечері сьогодні будем звірі» [35, с. 241]. Священик, навпаки, призиває земляків проявити до поляків милосердя. Тим більше, що події розгортаються напередодні Великодня. Він готовий не тільки вибачити ворогам, а й померти за християнську віру. І зрештою його лінія перемагає. З переконливими Анастасієвими аргументами поступово погоджується Герцик, а потім і Лисенко.

Проте автор трагедії на цьому не зупиняється. У нього набагато серйозніше завдання. На цьому тлі він декларує ідею примирення українського й польського народів. Саме такі слова Костомаров вкладає в уста переяславського старости, котрий помираючи, звертається до Лисенка:

Помремо братами. Друже!
Дай руку, і нехай в примир'ї нашім
Примириться із Польщею Україна!.. [35, с. 272].

Багато в чому на ідею єднання українського і польського народів працює й колоритний жіночий образ – образ сестри полковника Лисенка Марини. Дівчина стоїть перед нелегкою моральною дилемою. Їй потрібно зробити вибір поміж коханим – переяславським старостою поляком Францішком, який асоціюється з ворожою українцям Польщею, – і Вітчизною, а отже, братом і всім українським народом. Марина не може зрадити співвітчизників, але не хоче жити й без судженого.

...Як дівчина руська –
Я допомгла братам своїм і ляха
Старшого привела на згубу руським,
А як твоя коханка – вмісті згину
Під руськими шаблюками [35, с. 262], –

говорить вона старості. Щоправда, не змогла зробити вибір Марина й тоді, коли небезпека нібито минула. Дівчина пішла до монастиря.

У третій п'єсі Костомарова «*Украинские сцены из 1649 года*» хронологічно продовжуються події, що висвітлюються у двох попередніх драматургічних творах – трагедіях «Сава Чалий» і «Переяславська ніч». Цілком логічно, що в ролі головного героя в «Украинских сценах» виступає Богдан Хмельницький, який зображується як великий полководець і справжній державний діяч, що впевнено відстоює інтереси молоді Української держави.

«На оборону отчини коханої взяв я в руки оружје і доти єго держатиму, поки життя мого стане і поки вольності не діб'юся» [35, с. 290], – висловлює свої політичні й військові пріоритети Б. Хмельницький.

Перебуваючи на засланні, Костомаров створює політичну драму-памфлет «*Кремуцій Корд*» (російською мовою; 1849). В основі п'єси події з римської історії початку першого століття нової ери. Центральний герой твору історик Кремуцій Корд безпідставно звинувачується й отримує жорстоке покарання від імператора Тіберія за те, що у своїй історичній праці «*Аннали Римської Республіки*» схвально відзивається про Марка Брута і Корнелія Касія – вбивців Юлія Цезаря. Хоча насправді головна провина його полягала в тому, що на тлі беззаконня, яке панувало за часів Тіберія, він насмілився звеличити свободу в далекому минулому. Багато про що говорить і те, що в країні на той час не було навіть закону, за яким можна було б засудити автора історичної праці, проте він, попри все, опинився у в'язниці. Щобільше, вирок було написано раніше, аніж розпочався, власне, сам судовий процес. На системність подібних явищ вказують такі ж несправедливі вирoki по відношенню до двох інших в'язнів, теж, до речі, заарештованих на основі доносів близьких їм людей.

За тінями і діями історичних персонажів просвічуються порядки в сучасній для Костомарова Російській імперії, а сумна доля Кремуція Корда багато в чому нагадує долю самого автора п'єси, так само безпідставно засудженого за участь у Кирило-Мефодіївському братстві. Мається на увазі і арешт, і голодування, і несправедливий вирок, і все таке інше. Навіть обставини спалення за присудом римського сенату «*Анналів*» Кремуція Корда нагадують подібне дійство з першою магістерською дисертацією Костомарова «*О причинах и характере унии в Западной России*».

Неважко провести паралелі й поміж деспотичними імператорами – Тіберієм і Миколою I. Їх об'єднує насамперед те, що обидва вони намагаються придушити щонайменший натяк на свободу. Все це добре відчув на собі автор «Кремуція Корда», а також його товариші по Кирило-Мефодіївському братству. Допомагають тиранам у їхніх неблаговидних справах всесильний Сеян – фаворит римського імператора, і відповідно Дубельт – шеф Третього відділення.

Проблему свободи в різних її вимірах – державному, суспільному і особистісному – порушує Костомаров і в останній своїй драмі «*Эллины Тавриды*» (російською мовою), написаній 1884 року. Події відбуваються у 1-му столітті нової ери на теренах двох ворогуючих давньогрецьких міст-держав – республіканського Херсонесу і Боспорського царства, розташованих на Кримському півострові. Аби нарешті налагодити добрі стосунки поміж країнами, їхні правителі – боспорський цар Асандр і херсонеський протевон Ламах домовляються скріпити міждержавний союз шлюбними відносинами своїх сина й доньки. Проте боспорський царевич Ніколай своє одруження хоче використати задля організації в Херсонесі державного заколоту з метою цілковитого підкорення міста Боспору. Протистоїть Ніколаю його рішуча дружина Гіккія, яка організовує гідну відсіч заколотникам. Остання не тільки є справжньою патріоткою свого міста-держави, а ще і впевнено відстоює свої жіночі права в шлюбному союзі.

Отже, свободолобство, патріотизм, щирість і порядність, притаманні жителям республіканського Херсонесу, перемагають тиранію, підступність, віроломство і зраду, що асоціюються з Боспором. У цьому драма «*Эллины Тавриды*» стала своєрідним продовженням попередніх драматургічних творів Костомарова. А відтак – свідченням того, що письменник і в останні роки свого життя залишався на демократичних засадах, був прибічником ідеалів свободи.

Значення Миколи Костомарова для розвитку українського духовного життя важко переоцінити. Будучи росіянином за походженням, він досконало вивчив українську мову, започаткував новітню українську історичну драму як жанр, написав низку художніх й історичних творів українською мовою, наполегливо відстоював право на її самобутній розвиток.

Шевченко і театр

Питома вага драматургії в загальному літературному доробку Тараса Шевченка є досить скромною, позаяк складається лише з мелодрами «Назар Стодоля» та уривку з історичної п'єси російською мовою «Никита Гайдай». Однак цього не можна сказати про ту велику роль, яку відіграла його п'єса «Назар Стодоля» в історії національної культури. Разом з «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського і «Сватанням на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка вона упродовж тривалого часу входила до репертуару більшості українських професійних театрів і аматорських колективів, була зразком неперевершеної майстерності для національних драматургів багатьох поколінь, у тому числі й такого масштабу, як М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий.



Тарас Шевченко

З огляду на міцний зв'язок Шевченка з театром це цілком закономірно. Поет обожнював сценічне мистецтво. Багато про що у цій площині говорить запис, який митець зробив у своєму «Щоденнику» в жовтні 1857 р. після відвідання спектаклю за драмою Фрідріха Шиллера «Вільгельм Телль» у Нижньому Новгороді, де він вимушено зупинився по дорозі з Орської фортеці до Петербурга: «Каковы-то теперь спектакли в Питере, на Большом театре? Хоть бы одним глазом взглянуть, одним ухом послушать» [75, с. 718].

Шевченко захоплювався шедеврами світової драматургії (п'єсами Шекспіра, Гете), приятелював з багатьма відомими акторами, у тому числі неперевершеним американським трагіком Айрою Фредериком Олдріджем, портрет якого він, до речі, намалював. Його друзями були такі уславлені митці, як Михайло Щепкін і Семен Гулак-Артемівський. У кількох повістях письменника («Художник», «Музыкант», «Капитанша», «Несчастный») порушується театральна тема.

«Елементами драматизму» насичені Шевченкові поеми «Катерина», «Гайдамаки», «Великий льох», «Невольник», «Гитарівна». В них чимало монологів і діалогів, дія «розгортається яскраво і загострено, немов у драматичному творі» [46, с. 265].

Перша драматургічна спроба Шевченка припадає на 1841 рік. Це була згадана вже трагедія російською мовою «Никита Гайдай». Уривок із п'єси, написаний віршами упереміж з прозою, було надруковано 1842 р. в журналі «Маяк»

(№ 10). Події, що тут розгортаються, відносяться до початку національно-визвольних змагань українського народу 1648 – 1654 рр. під проводом Богдана Хмельницького. Центральним персонажем п'єси, судячи з назви, а також фрагментів твору, що збереглися, є сотник реєстрового козацького війська Нікіта Гайдай, якого можна схарактеризувати як великого українського патріота. Він має їхати до Варшави, аби відвезти грамоту королю Владиславу IV від гетьмана (мається на увазі, ймовірно, наказний гетьман Іван Барабаш). Нікіта достеменно не знає, що написано у посланні, але здогадується, що там може бути прохання зберегти прадавні козацькі вольності, але водночас і подавити повстання на чолі з Богданом Хмельницьким. Молодий козак змушений виконати волю гетьмана, хоча й не поділяє його погляди щодо національно-визвольних змагань. Єдина надія у Нікіти на те, що правду про події в Україні йому вдасться передати королю і сейму на словах. Саме про це йдеться у його монолозі:

Я смело стану перед троном,
Как важный сын родных полей;
И сейму правдою моею
Святость народного закона
Я докажу. Они поймут;
Поймут надменные магнаты,
Что их огромные палаты
Травой дикой порастут
За поругание закона,
Что наша правда, наши стоны
На них суд Божий призовут [75, с. 264].

Надія на сприяння польського короля українським козакам у їхній боротьбі зі шляхтою, судячи з деяких історичних джерел, була небезпідставною. Є припущення, що за допомогою козаків Владислав IV хотів до певної міри приборкати цю майже ніким і нічим некеровану силу, яка своєю непередбачуваністю інколи ставила під загрозу саме існування Речі Посполитої. До того ж король симпатизував козакам, які неодноразово виручали його у скрутні часи. На відзнаку своєї прихильності до українського лицарства він навіть видав грамоту. Цією грамотою козацтву поверталися старовинні права і привілеї, яких воно було позбавлено за участь у повстанні під проводом П. Павлюка (Павло Бут), Я. Остряниці і Д. Гуні.

Думи і помисли Нікіти Гайдая «невідривні від боротьби за свободу рідного краю». Він «засуджує зрадників, викриває лицемірів, які, прикриваючись розмовами про свою відданість справі миру між народами, запроднують свою батьківщину і перекидаються у табір ворогів». Таким був, зокрема, Сава Чалий – герой однойменної п'єси М. Костомарова, який «теж на словах був відданий батьківщині,

часто твердив про свою любов до козаків, до українського народу, але на ділі зрадив інтереси козацької бідноти і перейшов на службу до шляхти» [76, с. 51].

Шевченків герой інший. У п'єсі згадується про його участь у козацьких походах проти татар і турок. Дороговказом для Нікити є звитяги легендарного гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, мученицька смерть народних героїв – відчайдушних козацьких ватажків Северіна Наливайка і Якова Острияниці.

В уривку п'єси «Никита Гайдай» фігурують також дві жіночі постаті – наречена Нікити Мар'яна і її мати Катерина. Мар'яна повністю розділяє погляди свого майбутнього чоловіка. Звертаючись до судженого, вона говорить:

И я в тебе, мой кароокый,
Славу Украины люблю;
Вождей бессмертных обожаю,
Что в песнях кобзари поют [75, с. 262].

Готуючись до весілля з Нікитою дівчина мріє про те, як згодом виховає їхнього майбутнього сина Івана – справжнього запорізького отамана [75, с. 263].

Натомість про Мар'янину матір з фрагментів твору, що збереглися, практично нічого зрозуміти не можна.

Через деякий час (мабуть, це було обумовлено надією автора на постановку твору на сцені Александринського імператорського театру) Шевченко змушений був переробити трагедію «Никита Гайдай» на драму під назвою «Невеста» (теж російською мовою). Події, про які там ідеться, відносяться вже до іншої епохи – періоду гетьманства Івана Виговського (кінець 1650-х років). Маючи намір опублікувати невеличкий уривок з цього твору («Песня караульного у тюрмы») в харківському альманасі «Молодик», поет писав у грудні 1841 р. до Г. Квітки-Основ'яненка: «Ще посилаю вам кацапські вірші своєї роботи. Коли доладно що, то друкуйте, а коли ні, то закуріть люльку, коли люльку курите. Це, бачте, пісня з моєї драми “Невеста”, що я писав для вас, трагедія “Никита Гайдай”. Я перемайстрував її в драму. Я ще одну драму майструю. Назоветься “Слепая красавица”. Не знаю, що з неї буде, боюсь, щоб не сказали москалі *mauvais sujet*, бо вона, бачте, з українського простого бити. Ну, цур їм, москалям» [74, с. 15].

Після відмови до постановки драми «Невеста» Шевченко, на думку Шубравського, повернувся до вдосконалення першого варіанту п'єси, відомого під назвою «Никита Гайдай». «Очевидно, в процесі такої роботи зазнав передусім доопрацювання уривок третьої дії, який і був опублікований». Однак повний текст твору, у тому числі всі його варіанти і чернетки, на превеликий жаль, було втрачено. Що ж до згаданої у листі до Квітки-Основ'яненка п'єси «Слепая красавица», то вона, як гадає дослідник, швидше за все так і не була написана, «первісний задум

її якоюсь мірою трансформувалася незабаром у драматичній поемі “Слепая”» [76, с. 41 – 42].

Персонажі п'єси «Никита Гайдай» багато в чому нагадують «героїв українських дум і пісень. Виховані в дусі волелюбних традицій свого народу, Нікіта і Мар'яна живуть думкою про визволення батьківщини, їх все більше захоплює ідея братнього єднання слов'янських націй. У цьому розумінні головним джерелом п'єси була не офіційна історіографія, не «История русов» чи «Исторія Малої Росії» Бантиша-Каменського, а життя народу, його думи і прагнення» [76, с. 26].

Над мелодрамою «Назар Стодоля» Шевченко, судячи з його епістолярної спадщини, розпочав працювати 1842 р. Перший варіант твору мав назву «Данило Рева». Про це драматург згадує у своєму листі до Я. Кухаренка від 30 вересня 1842 року: «Скомпанував я ще драму, чи трагедію в трьох актах, зоветься “Данило Рева”, не знаю, що з неї буде, бо ще і сам не читав» [74, с. 20]. Важливо звернути увагу на те, що, як і попередні драматургічні твори, нова п'єса написана російською мовою. Обумовлено це було бажанням автора побачити її на сцені того ж таки Александринського театру. Однак і цього разу сподівання письменника на постановку не справилися.

На щастя, твором зацікавилася українська інтелігенція, яка мешкала у Санкт-Петербурзі. Аматори мали намір поставити «Назара Стодолю» на сцені домашнього театру Імператорської медично-хірургічної академії, до того ж рідною українською мовою. Саме для цього гуртка у другій половині 1844 р. автор і підготував український варіант п'єси.

Безцінні свідчення про діяльність цього самодіяльного театру містяться в листі Шевченка до Я. Кухаренка від 26 листопада 1844 р.: «На Різдвяних святках наші земляки компонують театр у Медичинській академії. Так я думав, щоб ушкварить твій “Чорноморський побит”, але тепер уже пізно, а якби ти його звелів переписати гарненько та прислав к Великодню, то б це так. А тепер вони розучують “Москаля-чарівника”, “Шельменка”, “Сватання на Гончарівці” і мого “Назара Стодолю”» [74, с. 34].

Судячи з іншого листа Шевченка до Я. Кухаренка, написаного у грудні того 1844 р., українські вистави прийшлися до смаку петербурзькій публіці, свідченням чого є такі слова: «Отамане! Будьте ласкаві, пришліть “Чорноморський побит” до мене в Академію. Отамане, якби ти знав, що тут робиться. Тут робиться таке, що цур йому і казати. Козацтво ожило!!!» [74, с. 35].

Дія в «Назарі Стодолі» відбувається у другій половині XVII століття, тобто в часи коли Україна ще мала залишки своєї державності і жила за власними козицькими законами. Дух епохи Шевченко намагається відтворити через змалювання тогочасного побуту, розмови і характери персонажів, колоритні етнографічні вкраплення (сцени колядування, сватання, вечорниці і все таке інше). Водночас не

можна не звернути уваги на те, що за своїм сюжетом і амплуа дійових осіб п'єса до певної міри нагадує «Наталку Полтавку». В основі конфлікту «Назара Стодолі», як і твору Котляревського, лежить традиційний любовний трикутник. Заможний сотник Хома Кичатий, що мешкає в козацькій слободі, поблизу Чигирина, в гонитві за багатством та привілеями марить віддати заміж свою єдину доньку за багатого, але пристарілого чигиринського полковника Молочая, попри те, що Галя палко кохає хорунжого із сотні її батька Назара Стодолю. Бажання отримати полковницьку булаву, а надто якомога більше червінців, ніби затьмарює розум Хоми Кичатого. Він не тільки не зважає на почуття доньки, а й «забуває» про власну обіцянку віддати Галю за Назара, який свого часу врятував йому життя.

Хома Кичатий – вольова, смілива людина, що вперто йде до своєї мети. Саме таким поставав образ кар'єриста сотника у трактуванні одного з кращих виконавців цієї ролі М.Кропивницького. «Соковитий голос, упевнена поведінка, тонкі, правдиві психологічні переходи характеризували гру видатного майстра, – наголошує І. Мар'яненко. – І нелегко було рядовому акторові грати з ним Назара» [42, с. 58]. Втім, у фіналі п'єси Хома розкаюється (щоправда, багато в чому під впливом незалежних від нього обставин) і дає згоду на шлюб закоханої пари.

Галя змальовується Шевченком як шляхетна українська дівчина, яка не лише здатна на велике почуття, а й готова боротися за своє кохання. Вона ладна піти за судженням хоч на край світу. «Жорстокі, деспотичні обставини ще не зруйнували благородства її душі, не затьмарили чистоти її серця. Вона всьому вірить, в усьому хоче бачити тільки добро, великодушність» [76, с. 87].

Привертають увагу романтизовані постаті молодих козаків Назара Стодолі й Гната Карого, в образах яких узагальнені кращі риси представників запорізького козацтва – шляхетність, відвага, повсякчасна готовність виступити на захист Вітчизни чи прийти на допомогу своєму товаришеві. У них і розмови «усе про війну та про походи, про Наливайка, Остряницю та про синєє море, про татар та про турецьку землю» [73, с. 11]. Традиції, що панують на Запорізькій Січі, є для них сенсом усього життя. «Ми поїдемо туди, – говорить Назар своїй коханій, маючи на увазі Запорізьку Січ, – де нема і не буде ні полковника, ні батька твого, де тільки одна воля, одна воля та щастя» [73, с. 39].

У своїй драмі «Назар Стодоля» Шевченко, «спираючись на національний ґрунт, традиції, звичаї, історичні реалії, усну народну творчість, відобразив козицьку епоху, показав її велич, суперечності та протиріччя, створив типові характери, які представляють різноманітний та багатогранний український світ» [52, с. 186].

Події, що розгортаються у творі, проектуються автором на сучасну йому дійсність. Своєю п'єсою письменник хотів нагадати співвітчизникам, свідомість яких формувалася в інших соціально-політичних реаліях (в умовах кріпацького ладу та постійних утисків рідної мови і національної культури російським царизмом), про

те, що так не завжди було, що за свої права, волю, особисту гідність варто боротися. Це, поза сумнівом, була одна з причин того, чому спектаклі за Шевченковим твором завжди користувалися великим успіхом. Ще більшої популярності виставам додали знамениті «Вечорниці» Петра Ніщинського, які 1875 року він написав для постановки «Назара Стодоли» М. Кропивницьким у Єлисаветграді силами місцевих аматорів. «Відправні пункти, напрям думки підказані композитору драмою. Тому і сприймаються додані “Вечорниці” як органічна, складова частина п’єси. Їх музика, пісні, побутова соковитість і поетична піднесеність становлять суттєвий додаток до зображення типових обставин, у яких формувались типові народні характери. Провідна риса “Вечорниць” – життєствердний оптимізм народу» [76, с. 81].

Уперше мелодраму «Назар Стодоля» надрукував 1862 року в журналі «Основа» П. Куліш. Це був український варіант п’єси. Російський віднайти не вдалося.

Магнетизм Шевченкової драматургії не зменшується і в наші дні. «Назар Стодоля» входить до репертуару більшості українських драматичних театрів і користується незмінним успіхом у глядачів.

Театр Людвіга Млотковського

Вельми важливою і плідною для розвою національного театального мистецтва була діяльність **Людвіга Юрійовича Млотковського** [бл. 1795 – 1855] – одного з найуспішніших антрепренерів першої половини ХІХ ст. За походженням Млотковський був польським шляхтичем. Багато років він служив актором у провінційних театральних колективах, у тому числі й у славленій трупі І. Штейна, виконуючи ролі в спектаклях різних жанрів.

У Млотковського була досить імпазантна сценічна зовнішність і непоганий голос (баритон). Якийсь час він навіть співав в опері. Понад усе актор любив виступати в трагедіях і мелодрамах. Сучасники поцінювали Млотковського передусім як виконавця українських побутових ролей. Під час гри Млотковський був дуже темпераментним, любив ефекти і контрасти. Спочатку це подобалося глядачам, і митець мав у них ус-



Л. Млотковський

пiх. Але з роками класицистична манера його гри, що не завжди вiдповiдала життєвiй правдi, застарiла, i артист перестав користуватися популярнiстю у справжнiх шанувальникiв театрального мистецтва [33, с. 167].

На початку 1830-х рокiв Млотковський знайшов себе у новому амплуа – на посадi антрепренера. I слiд зазначити, що вiн став справжнiм майстром цiєї справи. Уперше як керiвник драматичної трупи вiн заявляє про себе 1833 року, очоливши частину театрального колективу I. Штейна, а 1836 року орендує примiщення Харкiвського театру. Досить скоро його театр становиться одним iз кращих у тодiшнiй краiнi. Млотковський намагався нi в чому не поступатися столичним сценам. Московський критик М. Беклемiшев, який незрiдка вiдвiдував Слобожанщину i був добре знайомий з харкiвськими акторами, на сторiнках журналу «Репертуар» (1843, кн. VIII) писав у однiй зi своїх статей: «Тiльки-но з'явиться на петербурзькiй чи московськiй сценi нова п'еса, п. Млотковський її виписує, ставить у Харкiвському театрi, не шкодуючи витрат, iнодi навiть розкiшнiше, нiж слiд було б ошадливо-му господарю. Обстановка п'ес, костюми, оркестр свiдчать, що п. Млотковський керується не лише меркантильними мiркуваннями, а й любов'ю до театру i драматичного мистецтва, що робить йому багато честi. Дай Бог, щоб у нас було побiльше таких антрепренерiв».

Утiм, добру пам'ять у Харковi залишив по собi Млотковський не тiльки як успiшний керiвник театрального колективу. За його часiв (1841 року) у мiстi було



*Театр Л. Млотковського у Харковi
(40–50-тi pp. XIX ст.)*

побудовано нове театральне примiщення (на тому мiстi, де тепер знаходиться Український академічний драматичний театр iменi Тараса Шевченка). Це була двоповерхова кам'яна споруда з мезонiном. На вiдмiну вiд старого, новий театр опалювався. Зовнi вiн теж був набагато привабливiшим. Щоправда, землю для забудови видiлила мiська дума, i ця земля залишалася власнiстю мiста. Тому Млотковський повинен був сплачувати щорiчний земельний по-

даток у розмiрi 200 карбованцiв, а афiшi обов'язково мали друкуватися в типографiї губернського правлiння. Крім того, трупа зобов'язана була виставляти не менше трьох спектаклiв на тиждень. Репертуар i цiни на квитки затверджував губернатор. З iншого боку, деякi важливі переваги одержав i антрепренер. Мiська влада, зокрема, гарантувала монополiю на вистави в Харковi трупi Млотковського [3, с. 823 – 824].

Це була епоха розквіту Харківського театру, яка значною мірою була підготовлена як діяльністю попередника Млотковського І. Штейна, так і загальним високим культурним рівнем міста. Не випадково у другій половині 1830-х років у столиці Слобожанщини під керівництвом редактора газети «Харьковские губернские ведомости» Олександра Кульчицького і його приятеля письменника й театрального критика Андрія Кронеберга при місцевому театрі утворюється гурток місцевих інтелектуалів. Головне своє завдання вони вбачають у спрямуванні діяльності театру шляхом реалізму, вихованні доброго естетичного смаку в акторів та допомозі колективу у підборі репертуару. Окремі гуртківці (передусім керівники) підтримували стосунки з В. Боткіним і М. Бакуніним, листувалися з В. Белінським.

Рецензії зі змістовним розглядом театральних вистав члени цього гуртка друкували зазвичай на сторінках харківських періодичних видань. Утім, час від часу їхні статті з'являлися і на шпальтах столичних часописів. Збереглися цікаві свідчення про постановку трупною Млотковського 16 травня 1840 р. грибоєдовської комедії «Лихо з розуму», головну роль у якій виконував актор Александринського театру П. Григор'єв. З приводу цієї вистави О. Кульчицький писав В. Белінському: «Ваш Григор'єв наробив тут див. <...> Дуже прикро. Це не заслужений тріумф шарлатанства...» [7, с. 152]. Ще у більш різкій формі про виступ столичного гостя О. Кульчицький висловився в рецензії, надрукованій у «Литературній газеті». «Кожному відомо, – наголошує критик, – яким має бути Чацький у комедії “Лихо з розуму”. Чим простіше і природніше виконувате цю роль, тим вона буде кращою, тобто ближче до задуму автора, який, звичайно ж, не хотів зробити з Чацького пародію або карикатуру». На думку О. Кульчицького, саме становище освіченої молоді людини в суспільстві не дозволяє грибоєдовському герою дуже високо залазити на ходулі. Але зовсім по-іншому, продовжує він, виконував роль Григор'єв. Рецензент безжалісно критикує як манеру гри актора, так і поверховість розуміння ним образу Чацького.

Не набагато кращими, за словами критика, були в цьому спектаклі й провідні харківські актори. Так, Л. Млотковська виконувала роль Софії без натхнення, в'яло, мертво, а К. Соленик у Репетиліві дуже поспішав говорити [40].

Це один із прикладів того, як глибоко і правильно харківська інтелігенція 1830 – 1840-х років розуміла реалістичний зміст комедії О. Грибоєдова і без будь-яких прикрас поцінувала театральну майстерність кращих тогочасних акторів, у тому числі й столичних.

Млотковський прагнув створити сучасний і різноманітний репертуар з української і російської класики. І значною мірою йому це вдалося. У 40 – 60-ті роки на харківській сцені виставлялися «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Шельменко-денщик», «Шельменко – волостной писар», «Сватання

на Гончарівці», «Бой-жінка», «Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненка, «Одруження» М. Гоголя, «Лихо з розуму» О. Грибоєдова, «Гроза» О. Островського, «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна, високохудожні твори інших авторів. Із зарубіжної класики – «Гамлет», «Отелло», «Король Лір» В. Шекспіра, «Підступність і кохання», «Розбійники» Ф. Шіллера тощо. 1837 року трупа Л. Млотковського вперше показала у Харкові заборонену для провінційної сцени комедію М. Гоголя «Ревізор».

Незрідка в ці роки на гастролі до Харкова та інших українських міст приїздив **Михайло Щепкін** (1788 – 1863), який залюбки виступав як у російському, так і українському репертуарах. Кращі його ролі – *Макогоненко* («Наталка Полтавка» І. Котляревського), *Чупрун* («Москаль-чарівник» І. Котляревського), *Городничий* («Ревізор» М. Гоголя), *Фамусов* («Лихо з розуму») О. Грибоєдова), *Муромський* («Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна) та інші. 1846 року по дорозі до Криму М. Щепкін заїхав до Харкова разом із В. Белінським. У складі місцевої трупи актор взяв участь у п'яти спектаклях, у тому числі в «Матросі» Соважа і Делур'є, «Ревізорі» та «Одруженні» М. Гоголя. Але найбільший успіх, як свідчать сучасники, він мав у ролі *Чупруна* («Москаль-чарівник» І. Котляревського).

Один із очевидців гри Щепкіна студент Харківського університету А. Данилов сповіщає: «На останній виставі “Матрос” бенефіціант спочатку грав Матроса Симона і примусив глядачів плакати ревно, а потім у “Москалі-чарівнику” грав малоросійського козака-селянина, де глядачі теж проливали сльози, але вже від сміху» [10, с. 370 – 371].



М. Щепкін

«Наталку Полтавку» і «Москаля-чарівника» Щепкін переніс на сцени Малого театру в Москві й Александринського в Петербурзі, знайомлячи у такий спосіб російську публіку з кращими зразками української драматургії й театрального мистецтва. Згадуючи про свою співпрацю з актором, Г. Квітка-Основ'яненко в історичному нарисі «Історія театру в Харкові» писав: «...Його ніхто не наставляв і не навчав: таланту, такого, як Щепкін, не можна створити, він сам народжується, і часто про нього до певної міри не знає той, кому він належить. Ми всі, не бачивши далі провінційних театрів, на прикладі Щепкіна починали розуміти, що є і який повинен бути актор» [30, с. 169].

Послідовниками щепкінських традицій була плеяда відомих українських артистів. Чи не найпочесніше місце серед них належить **Карпові Трохимовичу Соленику** (1811 – 1851), який багато років виконував ролі *Хлестакова*, *Бобчинсько-*

го, *Йосипа* («Ревізор» М. Гоголя), *Кочкарьова* («Одруження» М. Гоголя), *Фамусова* і *Репетилова* («Лихо з розуму» О. Грибоедова). Проте найбільшою популярністю користувався актор в українському репертуарі, а саме в ролях *Чупруна* («Москаль-чарівник»), *Макогоненка* («Наталка Полтавка»), *Стецька* і *Прокопа* («Сватання на Гончарівці»). Критики вказували на цілковите органічне злиття Соленика із втілюваними ним образами. Слова ролі ставали мовби його словами, а почуття артиста – почуттями персонажа. Багато сучасників, у тому числі й Т. Шевченко, вважали, що в ролі Чупруна («Москаль-чарівник») К. Соленик був кращим навіть за М. Щепкіна.

За словами сучасників, вигляд у актора був дуже комічним. Він був товстий, але невеликий на зріст, мав велику голову з чорним кучерявим волоссям, великий рот і насмішкуваті очі. Навіть найсерйозніші глядачі не могли утриматися від сміху при появі його на сцені. Водночас Соленик був досить освіченою людиною, і гра його була глибокою й осмисленою. Актора запрошували кращі театри Москви і Петербурга, але він не захотів полишити Харків [3, с. 825].

Вельми високо поцінував талант митця М. Костомаров, який незрідка відвідував спектаклі за його участю. «Соленик, – писав уславлений історик і письменник, – був актор, який мав би блискуче місце й на столичній сцені, і тримався у Харкові лише тому, що був харківським домовласником і вступив на сцену з любові до мистецтва. Він був чудовий в усіляких комічних ролях і дещо нагадував московського Шумського, що з'явився на сцені пізніше» [34, с. 345].

Великий успіх у творах згаданих вище українських авторів мав так само інший актор Харківського театру **Іван Християнович Дрейсіг** (1791 – 1888). Найкращі його ролі – *Чупрун* («Москаль-чарівник»), *Макогоненко* («Наталка Полтавка»), *Шельменко* («Шельменко-денщик»), *Потан Давурд* («Бой-жінка»).



Л. Млотковська

Рецензії з детальним аналізом спектаклів за участю **Любові Іванівни Млотковської** (дівооче прізвище – Колосова, за першим чоловіком – Острякова; 1804 – 1866) друкувалися не тільки в Харкові, де вона жила, а й у столичних газетах та журналах. Найвдалишими її ролями були *Наталка* («Наталка Полтавка» І. Котляревського), *Офелія* («Гамлет» В. Шекспіра), *Корнелія* («Король Лір» В. Шекспіра), *Луїза* («Підступність і кохання» Ф. Шіллера). Л. Млотковська бездоганно виконувала як драматичні, так і комічні ролі. Фахівці театрального мистецтва називали її «шекспірівською актрисою».

Талант Любові Млотковської високо поцінювали такі видатні її сучасники, як П. Мочалов і засновник Харківського університету В. Каразін. Після вистави «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка В. Каразін надіслав актрисі листа, в якому назвав її королевою сцени. На його думку, Л. Млотковська цілковито зрозуміла й увійшла в роль української Насті.

Помітне місце в театральному житті України посідав **Микола Хрисанфович Рибак** (1811 – 1876), який виконував ролі *Шнака* («Шельменко-денщик» Г.Квітки-Основ'яненка), *селянина Микити Михайловича* («Шельменко – волостной



М. Рибак

писар» Г. Квітки-Основ'яненка), а також *Гамлета* («Гамлет» В. Шекспіра), *Чацького*, *Ренетилова*, *Скалозуба* («Лихо з розуму» О.Грибоедова), *Хлестакова* («Ревізор» М. Гоголя). Створені М. Рибаківим образи, були настільки вдалими, що в деяких серйозних ролях йому поступався навіть такий видатний московський трагік, як П. Мочалов (наприклад, у Гамлеті).

За словами сучасників, Рибак був бездоганним у ролі грибоедовського Скалозуба. В образі цього персонажа, він на диво був схожий на імператора Миколу I. Однак, зважаючи на ту обставину, що зовні актор жодним чином не нагадував царя-солдафона, можна дійти висновку, що грим і весь вигляд Скалозуба були його оригінальною і сміливою творчою знахідкою. Актор уже в ті часи був свідомий того, що для правильного трактування Грибоедова потрібно відмовитися від будь-якої умовності і орієнтуватися на реальне життя [32, с. 53].

Про **Марію Іванівну Ладіну**, як і про багатьох інших тогочасних акторів, на жаль, відомо дуже мало. Знаємо лише, що вона виступала на харківській сцені близько 15 років (1843 – 1859) і уславилась насамперед, виконуючи комічні ролі старих жінок. За словами сучасників, у ці образи їй вдавалося входити настільки глибоко, що глядачі нерідко ототожнювали актрису з її героїнями. Їм здавалося, що М. Ладіна все життя була тією самою свахою, нянькою чи лайливою бабою, яких вона грала на сцені. Театральною майстерністю цієї талановитої артистки захоплювався навіть сам М. Щепкін [3, с. 824].

Кращими ролями М. Ладіної були Сваха («Одруження» М. Гоголя), Атуєва («Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна), Русакова («Не в свої сани не сідай» О. Островського) тощо.

Крім згаданих акторів, у харківській трупі цього періоду було ще чимало талановитих виконавців, зокрема Йосип Дранже, Павло Васильєв, Павло Нікітін та багато інших.

Театральне мистецтво Західної України у першій половині XIX ст.

Дещо складніше у першій половині XIX ст. розвивалося національне театральне життя в Галичині, де політичне і культурне середовище в цю добу майже повністю було полонізованим. Польською чи споляченою була не лише шляхта, найбільш впливова верства суспільства, а здебільшого і міщанство, не говорячи вже про чиновництво. Опікуватись українською культурою могли хіба що священники-уніати, яким, на щастя, робити це не заборонялося. «Не диво затим, – зауважує І. Франко, – що й література та музика і театр мусили мати більше або менше клерикальний характер...» [68, с. 89 – 90].

Відтак, мабуть, цілком закономірно, що перші аматорські вистави українською мовою з'явилися на теренах Галичини у 1830-х роках завдяки плеяді патріотично налаштованих учнів львівської греко-католицької семінарії. Застрільником цієї справи був Рудольф Мох – автор багатьох імпровізованих діалогів у дусі старих українських інтермедій. Виставлялися ці спектаклі таємно, позаяк будь-які видовища в семінарії були під суворою заборonoю.

Наприкінці 30-х – початку 40-х років, коли після зміни ректора заборону було скасовано, драматичні твори, в тому числі й українські, стали грати в семінарії відкрито. Основними ентузіастами цієї справи були Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич і Яків Головацький («Руська трійця»). Відомі принаймні дві українські вистави. Перша з них мала місце швидше за все десь «після 1 листопада 1838 р., коли за новим навчальним планом після тривалої заборони (1816 – 1838) було відновлено вивчення руської (української) мови, церковного співу й обрядів» [50, с. 313]. Ця постановка являла собою інсценізацію українського весілля. Створено її було на основі матеріалу зі збірника Йосипа Лозинського «Руське весілля» (1835). Спектакль улаштовували кілька разів, що є свідченням його успіху.

Друга вистава відбулася 1842 року. Складалася вона із трьох п'єс. У спектаклі відтворювалися відповідно ярмарок, українське весілля і вибір рабина. «Не виключено, що сцена ярмарку була наслідуванням інтермедії “Ярмарку”, вперше виставленої сто років раніше у Київській академії при драмі Митрофана Довгалевського “Коміческое дійствіє на Рождество Христово” (1736 року) або пізнішої сцени Некрашевича з 1790 року» [1, с. 107].

Новий подих національному культурному життю в Галичині дала революція 1848 року. Принаймні уже в червні цього року в Коломиї робиться спроба заснувати світський театр. Організаторами першого драматичного товариства були священник Іван Озаркевич (дід відомої письменниці Наталі Кобринської), його старший

товариш і великий український патріот Микола Верещинський, а також коломийський бургомістр Дрималик. Свою діяльність самодіяльна трупа розпочала 8 червня з постановки славнозвісної *«Наталки Полтавки»*, яку з урахуванням художнього смаку галицької публіки, а також місцевого колориту Озаркевич суттєво переробив. Прем'єра пройшла під назвою *«Дівка на відданню, або На миловання нема силування»*. Цього ж року твір без згадування авторства Котляревського було надруковано в Чернівцях. Особливість цього видання полягала в тому, що текст п'єси було «перелицьовано» на покутський діалект, деякі пісні замінено на місцеві, а головну героїню перейменовано на Аничку.

Протягом наступних двох років Озаркевич пристосував для галицької сцени ще кілька популярних українських п'єс, які в новій редакції так само одержали нові назви. Так, *«Москаль-чарівник»* Котляревського став відомий західноукраїнському глядачеві як *«Жовнір-чарівник, або Що не pomoже наука, то pomoже батіг»*, *«Сватання на Гончарівці»* Квітки-Основ'яненка – як *«Сватання, або Женіх навіжений»*, *«Купала на Івана»* Писаревського (Стецька Шерепері) – як *«Весілля, або Над цигана Шмагала нема розумнішого»*. Всі ці переробки (згідно з місцевою термінологією вони називалися «комедіо-операми») користувались у Галичині надзвичайним успіхом.

26 жовтня 1848 року за ініціативою Озаркевича *«Дівку на відданню»* силами коломийських аматорів було виставлено у Львові – на сцені духовної семінарії для делегатів так званого Собору руських (українських) учених. У листопаді постановку здійснили львівські семінаристи, котрі наступного року зіграли також *«Жовніра-чарівника»*, *«Згублену дитину»* А. Коцебу (в перекладі Василя Ковальського) та деякі інші твори українською мовою, в тому числі *«Клекотинську справу»* Р. Моха, який брав участь у згаданих спектаклях і як актор.

У ці ж роки кілька українських п'єс було зіграно в Перемишлі (тепер у складі Польщі), де зорганізувався здібний аматорський колектив на чолі з пані Сааровою – дружиною губернського радника. Згадані аматори виставили, зокрема, переробки обох п'єс І. Котляревського, а також *«Гриць Мазниця, або Муж зманений»* (за Мольєром) Івана Наумовича, *«Козак і охотник»* (за Коцебу) І. Витошинського, *«Старий візник Петра III»* (за Коцебу), *«Проциха, або Поплетя часом придасться»* (за І. Танським) Ю. Желеховського. Музику до всіх вистав написав відомий український композитор Михайло Вербицький.

Є так само відомості про українські вистави наприкінці 40-х років у Тернополі та інших регіонах Галичини, в тому числі у деяких селах [1, с. 110]. Все це дало привід відомому українському діячеві священику Льву Терещаківському влітку 1849 року на засіданні Головної Руської Ради виступити з пропозицією побудувати у Львові Народний Дім з великою залою для театральних вистав. Наступного 1850 року з проханням поклопотатися перед австро-угорським урядом

про дозвіл на створення мандрівного «Руського народного театру», який мав діяти на всій території Західної України, перед Головною Руською Радою виступив український патріот з Коломиї А. Ляйтер. Обидві пропозиції знайшли прихильність поважного форуму. Відповідний відгук на ці події залишився в тогочасній галицькій пресі [68, с. 101 – 102; 1, с. 110 – 111]. Утім, до заснування національного професійного театру справа не дійшла, оскільки 1851 року Головна Руська Рада, котра опікувалась вирішенням зазначеного питання, у зв'язку з післяреволюційною реакцією в Австро-Угорській імперії змушена була на тривалий термін (понад десять років) припинити свою діяльність.

Театральне життя на теренах Закарпатської України продовжувало розвиватись у цю добу в дусі традицій XVIII ст. «У тамтешніх школах культивували панегирики і пасторали», а також інші форми характерного для цього часу театального мистецтва (жартівливі пісні, вірші, невеличкі драматичні сценки гумористичного характеру). Користувалися прихильністю місцевої публіки й інтермедії, свідченням чого є збережений рукописний текст під назвою «Розправа русина з ляхом», датований 1834 роком, – очевидно, «закарпатський варіант загальновідомої в Україні у XVIII ст. інтермедії» [50, с. 315].

Помітною подією в культурному житті Закарпаття стала вистава за п'єсою відомого місцевого письменника **Олександра Духновича** «*Добродетель превышает богатство*», що мала підзаголовок «Игра в трех действиях по простонародному изречению в пользу народа карпаторусского от Александра Духновича». Оpubліковано її було 1850 р. в Перемишлі. Прем'єра відбулася 14 червня 1851 р. в містечку Земплині і мала надзвичайний успіх. Після цього твір виконувався в закарпатських школах упродовж кількох десятиліть. «Конфлікт у п'єсі, взятий з народного життя, мав гострий соціальний характер, але, згідно з драматургічною традицією XVIII ст., розв'язувався щасливо з моральними сентенціями» [50, с. 316]. В ролі акторів виступили школярі з двох розташованих поблизу сіл Страйняни і Тополяни, що під назвою Пряшівщина входять нині до складу Словаччини.

Значно гірша доля судилась одноактівці Духновича «*Головний тарабаник*» (1852), котра понад століття пролежала у львівському Народному домі. Твір є, по суті, памфлетом на дворян-ренегатів, що заради кар'єри зрадили свій знедолений народ.

На цю ж тему створив свою комедію на три дії під назвою «*Семейное празднество*» (опубліковано 1867 р.) молодий церковний канцелярист **І. Данилович** (псевдонім – І. Коритнянський). У згаданій п'єсі, що ґрунтується на матеріалі життя українців в Угорщині, пропагуються ідеали національної самосвідомості, засуджується та частина інтелігенції, котра перейшла на службу до пануючої нації. Твір користувався неабиякою популярністю й виставлявся на аматорській сцені.

Кріпацький театр

У кінці XVIII – на початку XIX ст. в садибах великих землевласників виникають приватні театральні колективи, акторами в яких виступають дворові люди поміщиків, тобто кріпаки, а також члени родини магнатів чи навіть професійні актори. Значно більшого розмаху такі театри набули в Росії, але чимало їх було і в українських землях. Притому по правий берег Дніпра це були польськомовні трупи, а по лівий – російськомовні. Репертуар їх складався зазвичай із п'єс популярних у ті часи європейських майстрів слова, а також творів, авторами яких були самі власниками театрів або їхні домашні драматурги.

Ведучи мову про українські землі, підвладні Речі Посполитій, варто згадати передусім два приватні театри польського коронного гетьмана Вацлава Жевуського, що функціонували у 50 – 60-ті роки XVIII ст. в місті Львові й селі Підгірці (тепер – Бродовського району Львівської обл.). Виконувались у цих театрах комедії і трагедії, власноруч написані самим хазяїном. Приблизно у ці ж роки в містечку Кристинополі (тепер – м. Червоноград Львівської обл.) виставлялись опери й балети акторами приватної трупи Францішка-Салезія Потоцького [50, с. 290]. Подібні театральні колективи наприкінці XVIII ст. існували і в багатьох інших регіонах України, котрі входили до складу Польської держави. Р. Пилипчук згадує, зокрема, про французьку виставу, яку давали 1777 р. в м. Горохові (тепер – районний центр Волинської обл.) на честь Міхала Вієльгорського, про аматорські спектаклі в маєтку воєводи Міхала Валевського у с. Тучин на Рівненщині, у містечку Вишівець (тепер – Збаразького району Тернопільської обл.), у селі Славута (тепер – Віньковецького району Хмельницької обл.), в м. Радомишль (тепер – районний центр Держинськ Житомирської обл.) і т. д. «Оскільки всі перелічені садиби, – робить припущення дослідник, – розташовувалися в оточенні переважно українських сіл, тосеред аматорів, безсумнівно, була значна кількість українських селян. <...> Імовірно, найталановитішим із них пощастило стати польськими професіональними акторами...». Але виступали вони, найвірніше, не під власними іменами, а використовували сценічні псевдоніми [50, с. 290 – 291].

На теренах підросійської України одним із найвідоміших був домашній театр поміщиків Квіток у с. Основа (тепер в межах м. Харкова). Існував цей театр приблизно з 1799 по 1802 рік. Активну участь у його діяльності брав майбутній письменник (у тому числі автор кількох і до сьогодні популярних українських п'єс) Григорій Квітка-Основ'яненко.

Приблизно в цих же часових межах у селі Кибинці Миргородського повіту на Полтавщині було засновано трупу графа Дмитра Трощинського. Згаданий поміщик постійно жив у своєму маєтку протягом двох періодів. Перший із них

тривав упродовж 1806 – 1814 років, а другий – з 1822 по 1829 рік. Родичі і гості постійно намагались організувати для нього якісь розваги. «Музика домашньої оркестри, танки челяди, співи переважно українських пісень (“Ой біда, біда чайці небозі”) – все це правило за способи, гідні того, щоб розважати старого. І треба віддати їм належне – були вони цілковито в дусі XVIII віку. Сьогодні піп у відставці втішає оповіданням про те, як повінчав він когось бубликами замість вінців, за що буцім-то й розстригли його; завтра роблять опудало, що мало удавати того ж таки попа, та вішають його на дереві. А далі танцює якийсь 105-річний дідок французьку кадрили з різними антраша. <...> Серед таких утіх і блискучих зборів, на які з’їжджалося іноді понад 100 чоловіка гостей, зародився й кибинецький театр» [54, с. LXII].

Кибинці кінця XVIII – початку XIX ст. були справжнім осередком української культури, де, крім театру, господар маєтку зібрав велику бібліотеку й картинну галерею, організував оркестр, побудував власним коштом церкву. Загалом Трощинський був великим благодійником – кожного року утримував не менше десяти стипендіатів в різних навчальних закладах, сприяв у матеріальному забезпеченні низці майбутнім відомим державним і культурним діячам, серед яких – Микола Гоголь, автор низки важливих законів Російської імперії часів Олександра I Олександр Сперанський, художник Володимир Боровиковський, засновник Харківського університету Василь Каразін.

Гоголі-Яновські практично постійно жили в Кибинцях (для цього гостинний господар виділив їм у своєму обійсті спеціальне помешкання). Окрім цього, сюди приїздили з сусідніх маєтків Капністи, Муравйови-Апостоли, Скалони, Хилкови. Всі вони активну участь брали в постановках домашнього театру Д. Трощинського. Відтак кріпацьким цей театр можна назвати, мабуть, дещо умовно, хоча і тут залучалися до участі у спектаклях дворові люди. Виставлялися на кибинецькій сцені зазвичай такі популярні в ту добу комедії, як «Мельник, чаклун, дурисвіт і сват» О. Аблесимова, «Удавана невірність» і «Лихо з розуму» О. Грибоедова, «Трумф» І. Крилова, а також п’єси Фонфізіна, Княжніна, Озерова, Загоскіна та інших авторів. Писав задля театру Трощинського діалоги, сценки, п’єси й В. Капніст. Цілковімовірно, що виставлялася в Кибинцях його уславлена «Ябеда». Значну частину в репертуарі посідали українські твори. Принаймні, дві комедії написав, як уже йшлося, Василь Гоголь-Яновський – керівник театру.

Про основний склад театру Трощинського можна дізнатися з листа В. Капніста до невідомого адресата. Ролі в спектаклі за п’єсою І. Крилова «Трумф», на думку автора листа, мають бути розподілені у такий спосіб: «Князь (І. М. Хилков) – Трумф; Ти – царевич Слюняй; Цар – Вас. Аф. (В.П. Гоголь) або Вас. Аким. (Ломиковський); Гофмаршал – Вас. Аф. або Вас. Аким.; Принцеса – Ваня (І. Лорер); Служниця – Альоша (син В. Капніста)» [25, с. 37].

Великого розголосу набув театр поміщика Дмитра Ширая, що функціонував з 1798 по 1809 рік в українському селі Спиридонова Буда на Чернігівщині (тепер – Брянська обл. Російської Федерації). На сцені цього театру теж виконувались українські п'єси, притому, на думку Л. Старицької-Черняхівської, ймовірно, вони тут домінували [58, с. 657 – 658].

Нерідко в ці роки можна було зустріти й акторів-кріпаків, відпущених своїми поміщиками на оброк. Ці актори досить часто виступали у професійних трупах, зокрема, таких відомих антрепренерів, як І. Штейн і Л. Млотковський. Яскравим прикладом тут може бути славетний артист російського і українського театрів Михайло Щепкін. У 1801 році (ще чотирнадцятирічним хлопчиком) він брав участь у виставах кріпацького театру графа Волкенштейна в Курську, а потім, як уже йшлося, з дозволу своєї поміщиці в Харкові, у трупі І. Штейна, та Полтавському театрі.

Чимало було, звичайно, й інших подібних, але менш відомих випадків. Особливо часто у трупах Штейна і Млотковського брали участь артисти з кріпацьких театрів слобожанських поміщиків Каменського і Хорвата.

Варто зауважити, що за своєю чисельністю, майстерністю і репертуаром поміщицькі театри зазвичай мало чим відрізнялися від професійних. Так, трупа В. Хорвата, що була заснована в українському селі Головчин (тепер – Белгородська обл. Російської Федерації), разом з оркестром і хором складала близько ста чоловік, і керували нею справжні фахівці театрального мистецтва. Кілька років (з 1835 по 1839 рік) режисером у ній був відомий актор трупи І. Штейна К. Зелінський. Крім жартівливих водевілів, опер та балетів, які складали основу репертуару цього колективу, незрідка виставлялися тут і п'єси українських авторів, зокрема І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка.

Головна різниця між поміщицькими й вільними театрами була в тому, що актори-кріпаки не отримували за свою працю ніякої платні і були цілковитою власністю своїх господарів, які незрідка дозволяли собі по відношенню до них жахливі речі. «Який іноді аромат оточував кріпацький театр, крім всіх інших “розкошів” кріпацького ладу, коли виконавців муштровано нагаями, а нагородою нерідко бували батоги на стайні», – спираючись на достеменні документальні джерела, описує порядки у трупі поміщика Ширая Д. Антонович. Особливо тяжкою була доля актрис, які «мусили служити не тільки Мельпомені, але також і Венері, і коли служба першій богині давала приємність глядачам і гостям пана Ширая, то служба другій богині давала тому ж панові прибуток. <...> А тим часом такий спосіб Дмитра Ширая провадити і використовувати свій театр ні крихти не відважував тогочасного панства, а швидше навіть навпаки» [1, с. 73].

Проіснували кріпацькі театри в Україні майже до середини ХІХ століття.

Театральне мистецтво і драматургія напередодні створення національного театру на теренах Східної України

На початку 1850-х років українська драматургія і театр перебували у глибокій кризі. «...По розгромі Кирило-Мефодіївського братства 1847 р., коли на всіх українських патріотів упав великий пострах, – наголошує І. Франко, – притихли без ніякої урядової заборони вистави українських sztuk по провінціальних мандруючих та аматорських театрах. Аж за Олександра II, по знесенню кріпацтва, в початку 60-тих років, коли в Росії повіяло свобіднішим духом, тут і там по українських містах почали на аматорських сценах виставляти й українські штуки» [68, с. 88].

Проте деякі винятки все-таки були. У Полтавській гімназії в п'ятдесятих роках аматорами «нерідко виставлялись українські п'єси, а вистава “Наталка Полтавка” з огляду на місцевий полтавський патріотизм обивателів була мало не офіційно обов'язковою». Також імовірно, що в Полтаві аматорські вистави продовжувалися і поза межами гімназії. Принаймні в 60-ті роки тут діяли два театральні гуртки. До одного з них належали подружжя Абаза і Пальм, князь і княгиня Долгорукови, Дмитро Старицький, К. Башкирцев (батько уславленої Марії Башкирцевої), панночки Дейтрих та інші. У другому гурті визначались передусім аматорки О. Циста і Н. Жаркова. «Це були шляхетні “малоросійські дворяни”, які “виставляли підряд московські і українські вистави» [1, с. 125].

У середині 50-х років аматорський гурток було створено також у невеличкому повітовому містечку Бобринці Херсонської губернії (тепер Кіровоградської обл.). Розпочалося все з того, що влітку 1854 року до Бобринця завітала з гастролями трупа одного з кращих тогочасних антрепренерів Людвіга Млотковського. Достеменно не відомо, з яким репертуаром приїхав колектив. М. Кропивницький, який був тоді учнем місцевої повітової школи, запам'ятав лише, як грали гоголівського «Ревізора» (актор Померанцев виконував роль Хлестакова). Після від'їзду трупи місцеві молоді чиновники Микола Дубровинський і його товариш Артем Ворников організували в Бобринці театральний гурток, у якому брав участь і юний Марко Кропивницький. «Здебільшого грали українські штуки...» [39, с. 204], – згадує письменник. Серед них були «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Шельменко-денщик» і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кум-мірошник» Д. Дмитренка, «Іди, жінко, в солдати А. Ващенко-Захарченка, «Простак» В. Гоголя-Яновського, а також твори М. Гоголя і О. Островського.

Наприкінці 50-х років на чолі згаданого самодіяльного колективу стає чиновник міської ратуші Голубовський, колишній актор трупи Л. Млотковського. Це вельми плідно позначилося на якості постановок, оскільки останній став упро-

ваджувати в аматорське середовище традиції театральної школи М. Щепкіна і К. Соленика.

З цього часу в Бобринці протягом кількох десятиліть постійно функціонує театральний гурток, який поступово стає одним із найпотужніших серед того часних аматорських театрів. Чи не найвищого розвитку його діяльність досягає в середині 60-х років, коли фактичним керівником колективу стає М. Кропивницький. Цей останній виконує в ньому обов'язки режисера і провідного актора. Серед інших виконавців найбільш помітним був молодий Іван Тобілевич – майбутній драматург Карпенко-Карий. Саме силами цього гуртка була виставлена перша драма Кропивницького «Микита Старостенко, або Незчуєся як лихо спобіжить»



М. Кропивницький у ролі Івана Непокритого («Дай серцю волю...»)

(1863), яка згодом після суттєвої переробки одержала назву «Дай серцеві волю, заведе у неволю» (1873).

Спектаклі відбувались у будинку Медового. Крім уже згаданих аматорів, активну участь у роботі гуртка брали брати Івана Тобілевича – Мартин і Петро з дружиною, Л. Жулінський, О. Дерев'янкін, А. Дубовецький, Є. Мячиков та ін.

У 1861 – 1862 рр. по кілька українських спектаклів пощастило зіграти аматорам у двох містах Полтавської губернії – Гадячі і Миргороді. Проте досить скоро під тиском влади ці гуртки припинили свою діяльність.

Виставляли українські спектаклі в 60-ті роки також у Чернігові. Відомо, що 8 лютого 1862 року в приміщенні місцевого театру під режисурою Іллі Дорошенка аматори зіграли «Москаля-чарівника», а за кілька днів «Наталку Полтавку». Остання мала настільки великий успіх, що на прохання глядачів 15 лютого спектакль повторили. Щобільше, під час Масниць чернігівці двічі зіграли «Наталку Полтавку» ще і в Києві. Про згадані постановки вельми схвально відізвався на сторінках тижневика «Черниговский листок» письменник Леонід Глібов [70, с. 1 – 3]. Саме в Чернігові 1866 р. місцевими аматорами вперше було виставлено п'єсу К. Тополі «Чари», музику до якої написав Маркович.

На значно вищому щаблі знаходилось аматорське театральне мистецтво в цю добу у Єлисаветграді (тепер – Кіровоград). Про це згадує, зокрема, у своїх мемуарах Кропивницький, який у 60-ті роки тривалий час (з перервами) служив тут секретарем повітового й міського управління поліції, а згодом письмоводителем у

сирітському суді і разом з місцевими аматорами та у складі заїжджих професійних труп брав участь у роботі так званого приватного театру Трамбіцького, де виконував ролі (здебільшого головні) в багатьох спектаклях. Наприклад, Стецька («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка), Хоми Кичатого («Назар Стодоля» Т. Шевченка) та ін. «В Єлисаветі спектаклі пішли далеко краще, – наголошує драматург, – та й театр там був не те, що в Бобринці, де містилося у мізернім помещанні публіки чоловіка 40 – 45...» [39, с. 103 – 104].

Вельми високо поціновує театральну справу в Єлисаветграді й Л. Старицька-Черняхівська, за словами якої, «там був аматорський гурток, на чолі його стояв відомий артист-аматор, заможний поміщик Тарнавський. Люде заможні коштів не жалували, і через те аматорські вистави одбувалися в Єлисаветі на славу» [58, с. 670].

1865 р. до співпраці з єлисаветградськими аматорами долучається І. Тобілевич, якого разом з іншими бобринецькими чиновниками було переведено до міста у зв'язку з переміщенням сюди повітового центру. У середині 70-х років майбутній драматург відіграє в «Артистичному товаристві» (так називали єлисаветградський аматорський колектив) провідну роль. Щобільше, товариші по мистецтву обирають його своїм керівником.

Узимку 1872 р. в Києві на квартирі сестер Марії і Нонни Ліндфорс розпочинає діяльність драматичний гурток на чолі з М. Лисенком і М. Старицьким. До складу його входять також П. Чубинський, О. Русов, П. Житецький, О. Левицький та ін. Для цієї аматорської сцени Старицький створює свій перший водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (за Л. Глібовим), а через деякий час завершує комедію «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем), музику до якої написав М. Лисенко. Уперше постановку п'єси було здійснено 1874 р. в господі родини Ліндфорс. Але той великий успіх, що супроводжував спектакль, надихнув авторів зіграти його на сцені київського оперного театру. «Три рази підряд виставляли в опернім театрі “Різдвяну ніч”, – акцентує увагу Старицька-Черняхівська, – і театр був не те що повнісінький, а ще задовго до вистави не можна було вже купити жодного білета» [58, с. 676].



М. Старицький

Здебільшого на професійній основі (хоча і в межах російського театру) розвивається у першій половині 70-х років українське сценічне мистецтво в Одесі і Харкові. Це стало можливим передусім завдяки невтомній енергії Марка Кропивницького, який розпочинає в цю добу кар'єру про-

фесійного актора. Важливо звернути увагу на те, що в українських спектаклях Кропивницький виступає не лише як актор, а ще й виконує обов'язки режисера.

«Справжньою подією стало те, – напише згодом Д. Антонович, характеризуючи артистичну діяльність Кропивницького, – що через двадцять років після смерті Соленика і сім років після смерті Щепкіна, знову з'явився на українській сцені актор, що дорівнював їм силою і характером свого таланту, актор, що виконував ті самі ролі, але вже з нахилом до іншого стилю, і працював, одухотворений надією на самостійний український театр, відрубний від московського, з яким до того часу він був механічно сполучений» [1, с. 98].



П. Ніщинський

Живучи в Одесі, Кропивницький стає завсідником місцевого гуртка шанувальників українського театру й української пісні, який збирався в домі композитора Петра Ніщинського (1832 – 1896) – автора музики до знаменитих «Вечорниць» у шевчківському «Назарі Стодолі». Тут же серед гуртківців

зазвичай знаходив драматург і виконавців для українських спектаклів, що виставлялися ним на сцені народного театру.

Значно більше артистів-аматорів, здібних до виконання українських творів, пощастило віднайти Кропивницькому в Харкові, куди він переїхав з Одеси наприкінці 1873 року. Розпочалося його театральне життя в місті у трупі А. Коллюпанова-Александрова з дебюту в ролі Виборного («Наталка Полтавка» І. Котляревського). «...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...» [39, с. 230].



В. Александров

Наступного 1874 року в Харкові Кропивницькому вперше вдається здійснити постановки таких українських драматичних творів, як «Не ходи, Грицю, на вечорниці» і «За Немань іду» Володимира Александрова (1825 – 1893).

Сенсацією стала прем'єра на харківській сцені власної п'єси Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе у неволю», яка відразу ж завоювала авторові велику популярність серед місцевих шанувальників Мельпомени. Демок-

ратична публіка, особливо студентство, були в захопленні від молодого митця (у виставі він виконував роль Івана Непокритого). Після спектаклю глядачі влаштували Кропивницькому нечувану овацію. Потім усі разом – і актори, і прихильники його таланту (близько 200 душ) – поїхали на кладовище, на могилу Карпа Соленика, щоб засвідчити свою повагу видатному українському акторові і справі, якій він служив.

Слава Кропивницького як актора й режисера сягає далеко за межі України, і на літо 1874 року він отримує запрошення від столичного антрепренера Зізеріна з Крестовського острова приїхати з українським репертуаром на гастролі до Петербурга. Задля цього митець організовує невеличку українську драматичну трупу й чоловічий хор. Перше національне театральне товариство було нечисленним за своїм складом. Але й з обмеженими творчими силами режисер зміг підготувати значний репертуар із п'єс тогочасної української драматургії: «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Шельменко-денщик», «Шельменко – волостной писар» і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Шевченка, «Не ходи, Грицю, на вечорниці» В. Александрова, «Бувальщина» А. Велісовського, «Чорноморський побит» Я. Кухаренка, «Кум-мірошник» Д. Дмитренка, «Один порадував, другий утішив, або Йди, жінко, в солдати» А. Ващенко-Захарченка тощо. Була підготовлена й широка концертна програма з українських пісень. Як згадував сам драматург, переспівав він з хором «всі пісні із збірників Лисенка і інших» [39, с. 231].

Театральне товариство Кропивницького зажило неабиякого успіху в Петербурзі, хоча, на жаль, йому, як і іншим провінційним трупам, не дозволялося виконувати твори повністю. Правом виставляти спектаклі від початку до кінця монополюно користувались імператорські театри. Всі ж інші могли показувати у столиці тільки окремі сцени та монологи. Щоправда, інколи драматургові все ж таки вдавалось уникати цього обмеження. Так, наприклад, повністю його трупою були зіграні п'єси «Кум-мірошник», «Сватання на вечорницях» і «Один порадував, другий утішив...».

Гастролі тривали протягом трьох з половиною місяців (з 15 травня до 30 серпня) і були високо поціновані столичною пресою. До складу театального товариства, очолюваного драматургом, входили такі харківські актори, як М. Лядов, В. Стрельський, Н. Стрельська, А. Давидова, В. Попов, Т. Хащин та деякі інші. За умовою контракту Кропивницький сам щовечора виступав з нарізноманітнішим пісенним репертуаром, притому нерідко в обох відділеннях концерту. Він познайомив петербуржців з такими українськими героїчними, ліричними і 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 із деякими власними творами, зокрема піснею «Удовиця», котра ще за життя автора стала сприйматись як народна.

Це був перший успішний виступ української трупи в Санкт-Петербурзі. Проте, на жаль, значна частина російських глядачів виступи українських акторів сприймала як своєрідну екзотику. «Столичні часописи, – напише згодом Кропивницький про ці гастролі, – 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?» [39, с. 108].

В цілому успішний розвиток національного театрального мистецтва був зупинений сумнозвісним Емським указом Олександра II від 18 травня 1876 року про заборону вистав українською мовою. Цей указ був таємним (не оголошувався у пресі), і за ним заборонялося не тільки грати «різні сценічні вистави на малоруському наріччі», а ще й друкувати, видавати чи завозити в межі імперії твори українською мовою, крім історичних документів і пам'яток, а також творів красного письменства, публікація яких теж була обумовлена цілою низкою різних обмежень. Були заборонені навіть п'єси класиків – Т. Шевченка, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, які до цього виставлялись упродовж кількох десятиліть.

Такий стан справ тривав до осені 1881 р., коли під тиском обставин царський уряд, хоча й з великими обмеженнями, але все-таки дозволив виставляти українські спектаклі. Ця подія відкрила нову еру в історії національної культури.

Приблизно в такому ж становищі знаходилась у цю добу й українська драматургія. 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 писар», «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. 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 і 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** (псевдо. – Осип Бут; рік народження і рік смерті невідомі) створив водевілі «Вечір на хуторі біля Диканьки» (1848 –інсценізація однойменної повісті М. Гоголя), «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» (1850), «Панас-викрутас» (1853), «Малоросійські вареники, або Останній день масниці» (1856), «Одна година із козацького побуту» (1866, за оповіданням І. Срезневсько-

го). Особливо великою популярністю користувався водевіль «Кум-мірошник, або Сатана в бочці». Хоча зміст твору досить простий, навіть наївний. За основу його сюжету взято поширений у народнопісенній творчості мотив залицання кума до куми. Головні персонажі спритні й життєрадісні мірошник Василь і 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.

Уперше світло рампи «Кум-мірошник» побачив 3 березня 1850 р. 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 і Москви. Грали популярну комедію і в театрі корифеїв. Микола Садовський, зокрема, згадує про підготовку цим колективом одного з таких спектаклів у Петербурзі взимку 1886 – 1887 рр.: «Через кілька часу нас запрохали грати для великої княгині Олександрі 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”» [55, 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** (1804 – 1869) «*Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай*» (первісні назви – «Дяк Акакій Ферапонтович», «Удача від неудачі», 1860 – 1861), 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 театру корифеїв. 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 популярність у публіки, звичайно ж, не можуть претендувати на те, аби вважатися високохудожніми витворами. Головне їх призначення – смішити глядачів. І «Кум-мірошник», і «Бувальщина» «швидше інсценізовані анекдоти, ніж справді драматичні твори...». Та й ставлення до них самих авторів було, напевно, не надто 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» [1, с. 67].

Подібна кінцівка й у «Бувальщини».

Інший тогочасний автор драматургічних творів театральний критик **Андрій Ващенко-Захарченко** (1815 – ?) 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 «Кумамірошника» й «Бувальщини», вони не користувалися великим успіхом у глядачів. І, напевно, не лише тому, що художня вартість їх була невисокою. Головною хибою п'єс А. Ващенка-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» [39, с. 245].

І все ж слід зауважити, що окремі твори Ващенка-Захарченка виставлялися навіть у 70-ті роки ХІХ ст, 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 серйозно 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 «за-

хопився 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» [31, с. 70].

У подальші роки українська драматургія «продовжувала розвиватися у двох магістральних напрямках. <...> Це історична драма і трагедія, з одного боку, і етнографічно-побутова драма із явними ознаками мелодрами» [21, 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), «Пошились 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, Володимир Александров свої п'єси-оперети «За Немань іду» і «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» і «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 писа-

ти». Адже музику до них повинні були підбирати диригенти театральних оркестрів. Відтак не дивно, що «багато тих опер так і залишилися без музики» [1, 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» [45, с. 372].

З іншого боку, 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)» [21, 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 в оригінальних п'єсах українських драматургів, у тому числі й таких уславлених авторів, як М. Кропивницький і М. Старицький.

Такі 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 Києво-Могилянської академії – першого і єдиного вищого навчального закладу в Україні, котрий, як уже йшлося, був справжнім центром передової наукової думки й освіти. Тут багато десятиліть функціонувала літературна й поетична школи. Серед найяскравіших представників академії варто назвати Лазаря Барановича, Іоанна Максимовича, Феофана Прокоповича, Георгія Кониського, Григорія Сковороду та чимало інших визначних українських постатей. У свій час тут 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 Києво-Могилянській академії студенти діставали ґрунтовну філологічну підготовку, вивчали арифметику, філософію, фізику, катехізіс, 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. «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. ...» [20, с. 81].

Після закриття Києво-Могилянської 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.

Наступним черговим обмеженням розвитку української культури стає сумнозвісний Валуєвський циркуляр від 1863 р., за яким заборонялося друкувати будь-які твори українською мовою, крім художніх. Аналогічних утисків постійно зазнає й український театр. Останній 1876 р. за так званим Емським указом Олександра II був, як відомо, заборонений зовсім.

Однак ще більш небезпечним було те, що з роками політика денаціоналізації 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 стає непрестижною, мужицькою, пережитком відсталості. Спочатку ця негативна тенденція торкається панівних класів, потім інтелігенції, а згодом і значної частини селянства. У суспільстві починає домінувати 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. Рулін, – і в кращому разі згоджувались бачити простодушних чи дурнувятих хохлів. Але й такі п'єси були рідкими гістьми на тодішній сцені» [54, 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 солдати”. Комізм цього артиста був у па-

тяканні. В житті, звичайно, трапляються “дурноляпи”, тільки не такі, яких удавав Нечай. Великого сміху наробила його довжелезна, завдовжки з аршин шапка, вся із шкурятяних 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”» [39, с. 104].

Все це поступово призвело до того, що в 50 – 60-ті роки український театр не мав ані належного репертуару, ані акторів, здатних виконувати національні твори на відповідному рівні. Досить точну характеристику становищу, в якому опинилось у ці часи вітчизняне сценічне мистецтво, дав пізніше Кропивницький: «Український театр тоді був при “последнім іздыханіі”, тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік “Наталку Полтавку” або “Назара Стодолю”, як от: в Олександрії, в Єлизаветі, в Херсоні. 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 довелось бачити ні жодного артиста з видатних українських артистів, як, наприклад, Щепкіна, Соленика» [39, с. 104].

Наскільки серйозною була криза, видно також з аналізу, зробленого Д. Антоновичем. На думку останнього, це була тяжка катастрофа, від якої національне театральне мистецтво врятували окремі видатні діячі. Ці майстри-актори не



Одеський театр другої половини XIX ст.

тільки самі зуміли досягти найвищих щаблів мистецтва, а й своїм прикладом та тяжкою працею з молодими колегами «творили свого роду практичну школу». До таких найвидатніших діячів вітчизняної культури Антонович зараховує насамперед Михайла Щепкіна, Карпа Соленика й Марка Кропивницького. Хоча останній, як зауважує дослідник, «тільки першою частиною своєї діяль-

ності і належить до цієї доби, а з 1881 року сам поклав початок новій добі українського театру» [1, с. 90 – 91].

Отже, навіть у таких несприятливих умовах царизму не вдалося остаточно знищити українське театральне мистецтво. Поступово аматорські гуртки виникають (чи продовжують діяти) в Полтаві, Бобринці, Єлисаветграді, Чернігові, Києві, Харкові, Одесі, Житомирі, Сумах та деяких інших містах. Все частіше з початку 70-х років українські п'єси виставляються і 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 з метою поповнення театральної каси, позаяк навіть у ці скрутні для українського слова часи національні вистави незмінно користувалися великим попитом у глядачів, значну частину яких склали 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 влаштуванням національних вистав. За словами митця, що взяв на себе функції актора і режисера, йому було неймовірно важко знайти виконавців для українських п'єс. «Тільки одна російська артистка Виноградова, що зроста 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...”» [39, с. 105]. Вихід із тяжкого становища драматург змушений був шукати за стінами театру – серед amatorів. Але й на цьому шляху далеко не все було гаразд, оскільки на початку 1870-х років у Одесі вже обмаль було й amatorів, 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» [39, с. 105].

Біля джерел західноукраїнського національного театру

У значно ліпших умовах, принаймні на перший погляд, знаходилася вітчизняна культура в Західній Україні, що входила в цю добу до складу Австро-Угорської імперії. Рідне слово тут не зазнавало тих шалених утисків, як у Наддніпрянській Україні. В Галичині офіційно дозволялося друкувати українською мовою будь-яку літературу. Австро-Угорська держава навіть частково фінансувала український театр (офіційна назва – Руський народний театр), котрий в урочистій обстановці було відкрито у Львові 29 березня 1864 року – тобто майже на два десятиліття раніше, аніж з'явився національний професійний театр як самостійна інституція на теренах Східної України. За словами І. Франка, це стало можливим «тільки з приходом конституційної свободи в Австрії» [67, с. 96]. Особливо багато зусиль на цій ниві доклав відомий громадський діяч, суддя, віце-маршал галицько-

го крайового сейму Юліан Лаврівський. В опублікованому ним 1861 року «Проекті до заведення руського театру у Львові» наголошувалося на тому, що театр має не-оціненне значення передусім у справі розвою рідної мови, позаяк сприяє входженню її в широкий публічний вжиток. Репертуар, на думку автора «Проекту...», варто було б запозичити у Наддніпрянщині, «де є чимало творів на чисто народній основі, написаних чистою українською мовою» [69, с. 14–16].

За ініціативою Ю. Лаврівського при «Руській бесіді» – організації, що опікувалася культурними справами у Галичині, – було створено спеціальний комітет («Виділ Театральний»), який звернувся до громадськості із закликом здійснити пожертвування на театр. Галичани з великим піднесенням відгукнулися на пропозицію. Справа відкриття національного театру стала для них всенародною. Благодійні внески надходили з найвіддаленіших міст і сіл. Надсилали свої кошти

Представлення

№ 8

РУСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТЕАТРЪ.

ВЪ СЕРЕДУ 22 ЦВІТНЯ, (4 МАЯ) 1864.

ВЪ САЛІ НАРОДНЬОГО ДОМУ

Г. Г. ДЮБИТЦАМИ ТЕАТРУ,

під дирекцію ЕМІЛІАНА БАЧІНСЬКОГО, представлено буде:

МАРУСЯ

Оригинальна мелодрама въ 3 діяхъ, переділана изъ повісти Григорія (Квітки) Основиценка. Музыка сочиненія Викентія Квятковського, Директора Оркестра Волинського Дворняського Театру.

ДІЙСТВУЮЧІ

Наухъ Сеновничъ, селянинъ	Г. Бачинський	Антонетто, ирландецъ	Г. Юлианъ П.
Настя, его жено	Г. Желъ Анна К.	Василь, ирландецъ	Г. Антошъ Б.
Маруся, изъ дочекъ	Г. Опа Бачинська.	Семенъ	Г. Паломъ С.
Розвельскій, колотайскій воякъ	Г. Миланъ Ю.	Иванъ	Г. Яковъ П.

Дієтня от галі Наухъ.

Мѣста 1-ого в 2-омъ діяхъ вѣкъ вѣкъ — мѣста 2-ого в 3-емъ рѣкъ вѣкъ.

Межи діями: Оркестра під управліннямъ Г-на ДЮБИТЦАМІА відиграє:

1. Увертуру, соч. Г. Вербицького.
2. „Souvenir“, польку соч. Г. Штрауса.
3. Фантазію изъ опери: „Le Trouvère“, соч. Ляйольда.

ЦІНА МІСЦЯМЪ:

Канпапа 4 Зр. — місце номероване або столице 1 Зр. — партеръ 40 кр., — галерія 20 кр. а. в.

У каснера въ театральній касирній виножичаютьця лористи на кожде представлення.

ПОЧАТОКЪ О 8 ДО 8. ГОДИНИ ВЕЧЕРОМЪ.

(№ 78. 4. 64)

Въ печатні Науковий Співробітникъ, 1864.

(хто скільки міг – здебільшого по одному гульдену, а то й менше) священники, вчителі, військові, чиновники, семінаристи, селяни. Не залишилися осторонь навіть поляки й австрійці [69, с.17–18].

Урочисте відкриття театру розпочалося, як уже йшлося, вранці 29 березня з богослужіння в Успенській церкві, яка була повністю заповнена людьми. Це був справжній всенародний форум, на який зібралась інтелігенція не тільки зі Львова, а й багатьох інших західноукраїнських міст. Продовжилось свято вечером (о 19³⁰) у Народному Домі за участі намісника Галичини графа Менсдорфа та інших можливо-владців. Омелян Огоновський спеціально для цієї події написав віршовану промову

(пролог), яку з великим пафосом виголосив зі сцени студент Л. Бучацький. У промові згадувалось і про нелегку долю українського народу, і про його «пробудження», а головне, про першочергові завдання новоствореного театру. Як зауважує історик галицького театру С. Чарнецький, «від вірша ще й сьогодні (через 70 років потому – А. Н.) віє духом відродження, свіжості, молоді віри». Закінчувався твір подякою Юліану Лаврівському – людині, що доклала значних зусиль задля організації у Львові українського театру [69, с. 27]. Місцева преса трактувала цю подію як початок нової, більш якісної ери не тільки в культурному житті Галичини, а і в історії західноукраїнського народу загалом.

Першу західноукраїнську трупу очолив Омелян Бачинський, галичанин за походженням, який працював до цього у театрі в Житомирі. Для першої вистави було обрано «Марусю» – мелодраму на три дії Олександра Голембйовського, створену на основі однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка. Музику для спектаклю написав В. Квятковський – директор оркестру волинського дворянського театру.

За словами С. Чарнецького, що спирався на рецензії у тогочасних західноукраїнських, польських і німецьких виданнях, вистава «перейшла всякі очікування». Актори грали бездоганно.

«Царівною вечора» була виконавиця головної ролі Теофілія Бачинська – дружина директора театру [69, с. 29]. Оскільки всі бажаючи не змогли потрапити на спектакль, за кілька днів його повторили. Окрім «Марусі», були зіграні також «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Бувальщина» А. Велисовського, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Опікунство» Р. Моха, а також деякі інші твори.

Театр фінансувала «Руська Бесіда», але частково він утримувався і за рахунок субсидій від Галицького сейму. Розпочавши з виступів у Львові, трупа досить скоро поширила свою діяльність на всю Галичину і Буковину. У свій перший театральний сезон вона побувала, зокрема, з гастроллями у Коломиї, Станіславі (тепер – Івано-Франківськ), Чернівцях, Самборі, Перемишлі. «Красота української мови і чарівна сила української пісні, – зауважував І. Франко, – скрізь збуджували щирий ентузіазм не тільки між українцями, а й між поляками та людьми інших народностей» [68, с. 96].



Омелян Бачинський



*Теофілія Бачинська у ролі Марусі
(«Маруся» О. Голембйовського)*

У плані розвитку національної культури, яка до цього фактично не мала власного голосу, сам факт заснування у Львові національного театру був великим прогресом. Разом із тим уже через кілька років стало зрозуміло, що в дійсності західноукраїнський театр від самого початку свого існування мав ахіллесову п'яту. 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-естетичну спрямованість. Кропивницький, який 1875 р. побував у Галичині з гастролями, згадує про підготовку тут вистави за своєю драмою «Дай серцеві волю, заведе у неволю», що з великим успіхом уже пройшла на сценах театрів Східної України. 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 ремст-

вувствує на Бога, сказали в и ч е р к н у т ь» [39, 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...» [39, с. 114]. Репертуар галицького театру також не мав нічого спільного з 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, подружня невірність у середовищі панівних класів, дрібні побутові конфлікти тощо.

Грали в Галичині, щоправда, й твори українських авторів. Здебільшого І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, але, як і п'єси європейських і росій-

ських письменників, перелицьовані (інколи до невпізнання) відповідно до художньо-естетичного смаку місцевої публіки, яка значною мірою знаходилася під впливом



*Народний Дім у Львові, в якому 29 березня 1864 р. розпочав свою діяльність
Руський народний театр Товариства «Руська Бесіда»*

австрійського і німецького мистецтва, де в ті часи (особливо у першій половині XIX ст.) популярним був напрям під назвою бідермайєр [63, 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 Теофілією 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 десятьма біленькими спідничками, немов в криноліні, у куценькому розмальовканому фартушку, в панчішках та тувельках на високих закаблуках, немов причепурилася до балету “Пан Твардовський”» [39, с. 114].

Утім, трактуванням місцевими режисерами й акторами українських драматургічних творів у дусі бідермайєра справа не обмежувалась. Сліди переробок

зазвичай були набагато глибшими. Так, класична «Наталка Полтавка» після переробки І. Озаркевичем виставлялась у Галичині, як уже йшлося, під назвою «Дівка на відданню, або На милування нема силування». А в Квітчиній «Марусі», інсценізованій С. Голембйовським, героїня у фіналі не помирає, а одужує і виходить заміж за Василя. На цьому тлі вже й зовсім бачиться дрібничкою те, що в п'єсі «Шельменко-денщик» центральний персонаж із денщика був «перекваліфікований» Кс. Климковичем на наймита (комедія так і називалась – «Шельменко-наймит»).

У самому факті переосмислення галичанами творів інших авторів не було нічого особливого. У ті часи подібна практика була розповсюджена і на території Східної України, де у такий спосіб на основі малосценічних драм і комедій, повістей і поем було створено чимало високохудожніх п'єс, які користувалися серед глядачів неабияким успіхом. Це, наприклад, «Невольник» (за Т. Шевченком) і «Вій» (за М. Гоголем) Марка Кропивницького, «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) і «За двома зайцями» (за І. Нечуєм-Левицьким) Михайла Старицького. Річ у тім, що в галицькому театрі цією справою займалися зазвичай самі актори, які за заведеним дирекцією звичаєм для свого бенефісу мусили підготувати якусь нову п'єсу. Більшість із них не мали для такої творчої роботи жодних даних, а отже, й виконували її відповідно до своїх здібностей та власного бачення. Не дивно, що після цього навіть класичні твори незрідка втрачали свої художні якості і переходили в розряд примітивної театральної макулатури.

Все це, звичайно ж, не сприяло популярності західноукраїнського театру серед широких верств населення. Хоча, з іншого боку, серед галицьких акторів були й справжні таланти. Серед них – І. Гриневецький, І. Біберович, В. Плошевський, С. Стефурак, А. Витошинський, П. Кумановський, М. Романович-Рожанковська, подружжя Людкевичів тощо.

У 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 у 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...» [39, с. 114].

Відсутність коштів на пристойний гардероб для артистів та інший театральний реквізит довершує сумну картину. 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» [68, с. 109].

Тримався національний театр у цій частині України в основному за рахунок великої любові до своєї культури її вірних шанувальників.

Тільки, починаючи з 1874 року, коли театр очолила талановита акторка Теофілія Романович (1842 – 1924), справи в ньому стали поступово змінюватися на краще. У трупі відтепер більше уваги приділялось 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 (1850 – 1889), 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 і 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 театального мистецтва в цій частині України.

Західноукраїнська драматургія 1850 – 1870-х років

Щось подібне можна сказати і про галицьку драматургію, яку 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; 1841 – 1876). 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, інших європейських авторів, а також переробки й інсценізації творів відомих українських письменників (в тому числі «Марусі» Квітки-Основ'яненка і «Катерини» Шевченка).

Драматургічні твори П. Свенціцького зайняли гідне місце в репертуарі бідного по кількості і якості п'єс тогочасного галицького театру і високо були поціно-

вані тогочасною критикою, зокрема І. Франком, який уважав письменника «перворядною силою» серед «тодішньої українофільської громади» [68, с. 38].

Саме в 60-ті роки суттєво збільшується і 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» [192, 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 (1823 – 1903) «Підгоряни» (надрукована 1869 року) – чи не найкращому твору з життя гуцулів тієї доби. Згодом ця драма у переробці Кропивницького виставлялась і в Східній Україні. Крім «Підгорян», висвітленню тогочасних проблем західноукраїнського селянства Гушалевич присвятив також п'єсу «Сільські плені-потенти». Музику до творів Гушалевича написав талановитий композитор Михайло Вербицький – автор гімну незалежної Української держави.

Серед інших конкурсантів слід згадати **Василя Ільницького** (1823 – 1895), який на матеріалі життя відомого історичного персонажа XVI століття Насті Лісовської⁷ створив одну з перших у Галичині історичних драм «Настася» (опублікована 1872 року).

Чимало на драматургічній ниві вдалося зробити й буковинському письменнику **Сидору Воробкевичу** (псевдоніми – Данило Млака, Демко Маковійчук, Морозенко, Семен Хрін та ін.; 1836 – 1903), який був діючим священником, 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 грації» (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 і народні пісні, котрі автор щедро вводив до своїх творів.

Сюжети п'єс Воробкевича не лише 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) і повертається до нормального життя. Лиходій же в свою

⁷Ім'я згаданої героїні умовне, тобто вигадане письменником, позаяк справжнє не збереглося.

чергу потрапляє до в'язниці або кінчає життя самогубством. Отож, справедливість завжди перемагає.

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

П'єси сучасника Воробкевича **Юрія (Осипа) Федьковича** (1834 – 1888), 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 вдалих побутових картин, загалом тогочасна критика зустріла зазначені п'єси не надто 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 обплутавши Довбуша – центрального персонажа однойменної трагедії – «фантастично-міфологічною павутиною» [68, 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.

Перу Корнила Устияновича (1839 – 1903) належать віршові трагедії з часів Київської Русі «Олег Святославович Овруцький» (1876) і «Ярополк Перший Святославович, великий князь київський» (1877). У цих п'єсах драматург у дусі історичних хронік Шекспіра намагається створити широке полотно з сивої давнини українського народу. Однак, на думку авторитетних літературознавців, свого наміру Устияновичу «не вдалося виконати з належною художньою переконливістю. Характери в трагедіях зображені схематично, в ряді випадків порушена історична правда» [24, с. 279].

Загалом, як зауважує І. Франко, зважаючи на те, що серед авторів тогочасних українських п'єс на території Західної України було чимало священників (це згадані вже Гушалеви, 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 [68, с. 47].

Таким чином, у розвиткові української драматургії і 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.

Глава 2. НОВА ЕРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (1880 – 1900 роки)

Перші кроки наддніпрянського театру

Дозвіл на постановки українських п'єс на теренах Російської імперії восени 1881 року став надто 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'єс і сцен виключно на малоруському наріччі» [63, с. 135].

Свої перші кроки новий український театр розпочав восени того ж 1881 року у Кременчуці. Пов'язана ця подія передусім з іменем Марка Кропивницького, який обіймав тоді посаду режисера і провідного актора в російській трупі Григорія Ашкаренка. Трупа перебувала у страшній матеріальній скруті. Відтак на пропозицію Кропивницького вони разом із Ашкаренком надіслали телеграму міністрові внутрішніх справ з проханням про дозвіл на постановку кількох українських творів. Прохання було обґрунтовано тим, що національні п'єси користуються великою популярністю серед місцевого населення, а отже, сприятимуть наповненню спорожнілої театральної каси, врятувавши таким чином трупу «від неминучого голодування» [23, с. 117]. Через деякий час такий дозвіл (багато в чому несподіваний для самих авторів телеграми) було одержано. «...Одного дня в обідню добу, – згадує М. Садовський, – вбігає д. Ашкаренко, задихавшись, з лицем, що сяяло радістю, кидається до М. Л. Кропивницького на шию, цілує його й об'являє: «Дозволено». Ми



Марко Кропивницький

спершу не розібрали, в чому діло, що дозволено, бо як я казав, на дозвіл українських п'єс ми надію вже втратили <...>

– Дозволено ставити українські вистави, – об'явив радісно Ашкаренко, піднявши палець угору.

Тут невимовна радість опанувала уже й нас...”. За пляшкою шампанського Ашкаренко розповів, що його викликали до поліцмейстера, де було зачитано листа від міністра внутрішніх справ, у якому йшлося про надання дозволу разом з російськими творами виставляти й українські [48, с. 13 – 14].

Відомий театрознавець М. Йосипенко звертає увагу на те, що цьому, на перший погляд, несподіваному дозволу грати українські вистави передували події, про які ані Кропивницький, ані його колеги по театральній праці навіть не здогадувалися. Послаблення адміністративно-цензурних утисків на початку 80-х років було викликано кількома причинами. Під заборону, як відомо, потрапили і ті п'єси, котрі вже багато десятиліть виставлялися професійними трупами (йдеться, зокрема, про «Наталку Полтавку», «Сватання на Гончарівці», «Назара Стодолю» тощо). З іншого боку, горезвісний Емський указ, що був таємним, «ставив у невігідне становище генерал-губернаторів, позаяк будь-які дії у напрямку дотримання відповідних пунктів заборони розцінювались як сваволя місцевого начальства». Відтак цей недолугий акт викликав невдоволення також впливових можновладців, які вважали подібні утиски невинуватими. Про все це міністру внутрішніх справ Н. П. Ігнатьєву доповідав 1881 року генерал-губернатор Київської, Подільської і Волинської губерній М. Чертков. Подібну доповідну записку того ж 1881 року склав і харківський генерал-губернатор О. Дондуков-Корсаков, який, перебуваючи тривалий час в Україні, а отже, маючи певне уявлення про духовне життя місцевого населення, уважав за потрібне довести до відома міністра внутрішніх справ свої міркування, які багато в чому співпадали з тими, що висловлював Чертков. На думку Дондукова-Корсакова, заходи, націлені на обмеження української культури, «не тільки не досягли мети, а й викликали невдоволення навіть у щирих прибічників єднання з Росією і прямо спричинились до зростання авторитету “українофільської” партії, дали їй можливість говорити про утиски таких невинних проявів народного духу і творчості, яким є театр» [18, с. 105 – 107].

Таким чином, згадана телеграма Кропивницького й Ашкаренка була, напевно, тією останньою краплею, що спонукала царський уряд дещо пом'якшити найбільш одіозні пункти указу Олександра II від 18 травня 1876 року.

Можливість створення національного театру надихає Кропивницького згуртувати навколо себе однодумців, разом з якими він починає виставляти українські п'єси, котрі, як уже йшлося, були в ті часи дуже популярними, а надто серед простого люду. І це зрозуміло, адже спектаклі рідною мовою не бачили про-

тягом багатьох років. На українські вистави, згадує Кропивницький, «білети розкуповувались нарозхват». Притому «театральний під'їзд не фаєтонами та колясами завізнявся, а хургонами та возами, в яких наїздили на спектаклі хуторяне-козаки» [23, 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 Садовського, «перша вистава була цілковитий, загальний тріумф». М. Кропивницького публіка зустріла «бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться ...» [48, с. 14]. Охочих потрапити до театру було так багато, що тут же довелося продавати квитки на другу виставу уславленої п'єси І. Котляревського.

Українські твори виставлялись у Кременчуці протягом місяця. Крім «Наталки Полтавки», місцеві шанувальники українського драматичного мистецтва дістали змогу побачити спектаклі за такими п'єсами, як «Дай серцеві волю, заведе у неволю» М. Кропивницького, «Сватання на Гончарівці», «Шельменкоденщик» і «Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненка, «Гаркуша» О. Стороженка, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького та деякі інші. А перед самим Різдвом того ж 1881 року харківський антрепренер опери й драми П. Медведєв запросив українських акторів до Харкова, де упродовж тижня (з 16 по 22 грудня) в приміщенні російського драматичного театру М. Дюкова з великим успіхом пройшли шість українських спектаклів. Останньою в бенефіс Кропивницького йшла драма «Дай серцеві волю, заведе у неволю». У театрі в цей день «не було де голці впасти» [48, с. 16].

Після цього відбулися короткотривалі виступи в Полтаві, а потім знову у Кременчуці.

На початку 1882 року українські актори приїздять 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» [23, с. 117]. Це, по суті, була перша національна професійна трупа (якщо не враховувати, звичайно, створений Кропивницьким 1874 року тимчасовий 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». М. Кропивницький грав у спектаклі головну роль, тобто Назара. Роль Хоми Кичатого виконував Г. Ашкаренко, Галі – А. Маркова, Гната – М. Садов-

ський. «Оплесків таких я не чув і в Харкові», – згадував пізніше Кропивницький [23, с. 118].

Після закінчення гастролей у Києві театральне товариство, очолюване Кропивницьким, розпалося. Формальною підставою для припинення спектаклів було наближення Великого Посту, під час якого вистави заборонялися. Хоча найвірогідніше, що Кропивницького не влаштував низький фаховий рівень більшості членів трупи, які навряд чи могли впоратися з тими високими завданнями,



Меморіальна дошка на фасаді Національного академічного театру російської драми ім.Лесі Українки (колишній театр Бергоньє)

котрі висував перед ними керівник. Характеризуючи згодом київські вистави Л. Старицька-Черняхівська зауважувала, що своїм успіхом вони були зобов'язані передусім двом акторам М.Кропивницькому і 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» [52, с. 635].

У квітні 1882 р. Кропивницький разом із Садовським та іншими колегами по щойно згаданому товариству працює в Харкові у російській трупі А. Пальчинського (останній заключив контракт з кожним артистом окремо), де виконує обов'язки режисера і провідного актора. З 4-го по 26 квітня цим колективом було виставлено 18 українських творів, серед яких п'єси Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Кропивницького. І знову шалений успіх. Особливою популярністю український репертуар користується у студентів, які своїм улюбленим виконавцям Кропивницькому і Садовському підносять подарунки. Першому – три томник В. Шекспіра видання Гербеля, а другому – збірку пісень М. Лисенка [23, 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.

Театр корифеїв

Якісно новий етап у розвитку вітчизняного театрального мистецтва розпочинається з кінця жовтня 1882 року. Саме тоді з'являється національна професійна трупа, якій судилося стати славою і гордістю України упродовж багатьох десятиліть. Створив її Марко Кропивницький. Сталося це у Єлисаветграді (тепер – Кіровоград). Трупа мала назву Товариство акторів і офіційно вва-



Театр у Єлисаветграді. 1880-ті рр.

жалася російсько-малоросійською. Проте більш відома вона як театр корифеїв. За великим рахунком це був перший український класичний театр. До його складу увійшли такі згодом відомі майстри сцени, тоді ще учні Кропивницького, як М. Садовський (Тобілевич), М. Заньковецька, Н. Жаркова, О. Вірина А. Маркова (Одинцова), І. Загорський, Л. Манько та інші. І хоча майже всі артисти, крім керівника та двох акторів російського театру (І. Бурлаки і К. Стоян-Максимовича), були аматорами чи такими, що всього один театральний сезон виступали на професійній сцені (як, наприклад, М. Садовський), це були найкращі акторські сили українського народу. Вік більшості з них становив 19 – 25 років. Згодом до товариства приєдналися Г. Затиркевич-Карпинська (Ковтуненко), П. Саксаганський (Тобілевич), І. Карпенко-Карий (Тобілевич),

М. Садовська-Барілотті (То-білевич), В. Грицай, Л. Квітка, М. Маньківська, Ю. Касиненко.

Найвизначнішою акторкою театру корифеїв була, поза сумнівом, **Марія Костянтинівна Заньковецька** (дівооче прізвище – Адасовська; 1854 – 1934), зірка якої, як слушно зауважує Д. Антонович, яскраво розгорілася поруч з Кропивницьким у вісімдесятих роках [1, с. 159]. Силу її таланту та техніку гри фахівці порівнювали з кращими майстрами світової сцени (Сарою Бернар, Еліонорою Дузе, Марією Єрмоловою та ін.), притому незрідка віддаючи перевагу українській актрисі. Відомі українські драматурги, сучасники артистки, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий часто-густо створювали образи своїх героїнь у розрахунок на те, що гратиме їх саме Заньковецька.



М. Заньковецька

Народилася примадонна українського театру у старій дворянській родині поміщика Костянтина Адасовського. Дитинство і почасті юність провела в маєтку своїх батьків у селі Заньки (звідси і псевдонім – Заньковецька) Ніжинського повіту Чернігівської губернії. До приходу на професійну сцену залюбки виступала в аматорських спектаклях. Створила чимало яскравих сценічних образів. Серед них – *Галя* («Назар Стодоля» Т. Шевченка), *Олена*, *Зінька* («Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї» М. Кропивницького), *Харитина*, *Софія* («Наймичка», «Безталанна» І. Карпенка-Карого), *Катря*, *Марія Луцицька* («Не судилось», «Талан» М. Старицького) та ін.

Характеризуючи артистичний хист Заньковецької, О. Суворін зауважував: «Це актриса з талантом великим, самостійним, оригінальним, натура, уся виткана з найчутливіших нервів. Рухливість її обличчя і всієї її постаті підпорядкована рухам душі з надзвичайною правдою» [57, с. 8].

Надзвичайно високо поцінував талант Заньковецької М. Кропивницький, який уважав її найкращою артисткою світового театру, називав ясною зіркою на українській сцені. «В Вас я завжди уособлював всю мою кохану Україну, – писав він до неї в одному зі своїх листів, – і ніколи жодної з артисток я не поставив навіть на першу сходинку того п'єдесталу, на якому Ви завжди стояли в моїх мріях» [23, с. 465 – 466].

Малою батьківщиною іншої визначної актриси, що згодом увійшла до складу товариства, – **Ганни Петрівни Затиркевич-Карпинської** (уроджена – Ковтуненко; 1855 – 1921) – було с. Срібне – тепер селище міського типу Чернігівської області. Зростала майбутня зірка в сім'ї заможного українського по-

міщика. Навчалась у Києві в Інституті шляхетних дівчат. В юні роки, як і Заньковецька, охоче брала участь в аматорських виставах. На професійній сцені головним амплуа Затиркевич-Карпинської були портрети старих сварливих жінок та жартівливих молодниць, які у її виконанні були настільки бездоганними, що артистку незрідка ототожнювали зі створеними нею типами. «Чудова, вільна від будь-якої штучності гра Г. П. Затиркевич, – наголошував І. Мар'яненко, – примушувала глядача забувати, що він у театрі, що перед ним актриса, а не вихоплена з життя постать» [31, с. 63]. До найдосконаліших образів виконавиці належать *Стеха* («Назар Стодоля» Т. Шевченка), *Риндичка* («По ревізії» М. Кропивницького), *Ганна* («Безталанна» І. Карпенка-Карого), *Лимариха* («Лимерівна» Панаса Мирного) тощо.



Г. Затиркевич-Карпинська

По-справжньому унікальною була родина Тобілевичів, яка дала для української сцени чотири геніальні постаті – драматурга й актора Івана Карпенка-Карого (докладніше мова про нього піде дещо пізніше), акторів і режисерів Миколу Садовського й Панаса Саксаганського, а також актрису Марію Садовську-Барілотті.

Микола Карпович Садовський (Тобілевич; 1856 – 1933) народився у селі Кам'яно-Костувате Бобринецького повіту тодішньої Херсонської губернії. Навчався у Єлисаветграді в реальному училищі, яке з невідомих причин не закінчив. З підліткового віку виступав на аматорській сцені. Кілька років перебував на військовій службі, брав участь у російсько-турецькій війні на Балканах. Демобілізувавшись у чині підпоручика 1881 року, поступив у російську трупу Григорія Ашкаренка. Потім працював у трупах Кропивницького і Старицького, а з 1888 року сам очолив театральний колектив. У 1905 – 1906-му роках працював директором і режисером Руського театру у Львові. У серпні 1906 року заснував мандрівну трупу, якій через кілька місяців судилося стати першим українським стаціонарним театром у Києві (ця трупа відома також як Театр М. Садовського). Після жовтневого перевороту кілька років перебував на еміграції. Мешкаючи на Закарпатті, очолював Руський театр товариства «Прогресивіта». Повернувшись 1926 р. на Батьківщину, продовжив театральну діяльність в



М. Садовський (Тобілевич)

різних українських театрах, знявся в художніх фільмах «Вітер з порогів» і «Останній лоцман».

До заслуг Садовського варто зарахувати і те, що він уперше в історії українського театру почав виставляти рідною мовою російську й західноєвропейську класику (притому незрідка у власному перекладі). Це, зокрема, п'єси М. Гоголя, О. Островського, О. Писемського, А. Шніцлера, Ю. Словацького тощо. 1907 р. були опубліковані його мемуари «Мої театральні згадки» (перше видання), в яких яскравими барвами (щоправда, з деяким суб'єктивізмом) змальовано тернистий шлях нового українського театру.



Найвідоміші театральні ролі митця – *Петро* («Наталка Полтавка» І. Котляревського), *Назар Стодоля* (однойменна драма Т. Шевченка), *Степан* («Невольник» М. Кропивницького), *Богдан Хмельницький* (однойменна драма М. Старицького), *Сава Чалий* (однойменна трагедія І. Карпенка-Карого), *Командор* («Камінний господар» Лесі Українки) та ін.

Життєвий і творчий шлях уславленого українського актора й режисера **Панаса Карповича Саксаганського** (Тобілевич; 1859 – 1940) до певної

П. Саксаганський (Тобілевич) міри нагадує біографію його брата Миколи Садовського. Народився майбутній корифей у тому ж селі Кам'яно-Костувате, освіту здобував у тому ж елісаветградському реальному училищі. Надалі юнак продовжив навчання в одеському юнкерському училищі. З дитячих літ був закоханий у театральне мистецтво, а тому при найменшій нагоді брав участь у аматорських виставах. Як і брат, служив у війську. Після виходу в запас 1883 року вступив до трупи Старицького, де вже працювали акторами його старші брати Іван і Микола, а також сестра Марія. Згодом грав у трупах Кропивницького і свого брата М. Садовського. 1890 року сформував власну трупу, яку з перервами очолював близько п'ятнадцяти років. На початку нового ХХ ст. тривалий час гостролював в інших театральних колективах. 1918 р. заснував у Києві Народний театр, який у 1922 році був трансформований в Український драматичний театр імені Марії Заньковецької.

П. Саксаганський створив незабутні сценічні образи *Возного* («Наталка Полтавка» І. Котляревського), *Стецька* і *Шельменка* («Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик» відповідно Г. Квітки-Основ'яненка), *Сави Чалого* (однойменна трагедія І. Карпенка-Карого), *Голохвостого* («За двома зайцями» М. Старицького), *Франца Моора* («Розбійники» Ф. Шиллера).

Митець є автором комедій «*Лицеміри*» (1908) і «*Шантрапа*» (1914), а також праць «*По шляху життя*» (1935), «*Моя робота над роллю*» (1937), «*Думки про театр*» (1955).

Українським соловейком називали сестру братів Тобілевичів **Марію Карпівну Садовську-Барілотті** (Тобілевич; 1855 – 1891). Початкову освіту майбутня акторка здобувала спочатку в Єлисаветградській жіночій школі Титаренка, а згодом продовжила в жіночій гімназії Хрящової. В середині 1870-х років працювала вчителькою, водночас беручи активну участь у аматорських виставах. 1876 року поступила в російську трупу Ізотова, де під режисурою Кропивницького виставлялись українські п'єси («*Назар Стодоля*», «*За Немань іду*», «*Підгоряни*», «*Дай серцеві волю, заведе у неволю*» та ін.). Взимку 1883 року ввійшла до Театрального товариства М. Кропивницького. У подальші роки працювала в трупах своїх братів – М. Садовського і П. Саксаганського. Марія Садовська була однією з перших і найкращих виконавиць вокальних партій. Характеризуючи її як співачку, П. Саксаганський зауважував: «...Передати характер її співу неможливо: в ньому відбивався весь народ, його поезія, його почуття» [50, с. 78].



*М. Садовська-Барілотті
(Тобілевич)*

Водночас актриса створила низку яскравих драматичних образів. Серед кращих її ролей – *Наталка* («*Наталка Полтавка*» І. Котляревського), *Одарка* («*Запорожець за Дунаєм*» С. Гулака-Артемівського), *Текля* («*Доки сонце зійде, роса очі виїсть*» М. Кропивницького), *Проня* і *Устя* («*За двома зайцями*» М. Старицького), *Варка* і *Харитина* (відповідно – «*Безталанна*» і «*Наймичка*» І. Карпенка-Карого).

* * *

Режисерська й акторська майстерність Кропивницького мала для розвитку вітчизняного театрального мистецтва надто велике значення, особливо якщо зважити на те, що на початку 80-х років позаминулого століття, коли новий український театр робив лише свої перші кроки, він був єдиним національним режисером з досвідом роботи на професійній сцені (мова йде, ясна річ, про російську сцену), де принаймні до травня 1876 року час від часу мав змогу виставляти українські твори. Цей безцінний досвід драматург успішно використав у своїй подальшій практичній роботі, оскільки національний професійний театр на теренах Східної України «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 розрахувати не доводилося» [45, с. 14].

Продовжувач сценічних традицій М. Щепкіна і К. Соленика, Кропивницький був учителем кількох поколінь акторів. Майже всі його сучасники, видатні діячі української сцени 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 їх, 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 потрійний труд, який виконував Марко Лукич, будучи 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» [61, с. 52].

Репертуар трупи складався з творів національної драматургії. Таких, зокрема, як «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці», «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка, «Бувальщина» А. Велісовського, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Чорноморський побит» Я. Кухаренка, «Гаркуша» О. Стороженка, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького, 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 ін.

Розпочалися виступи Товариства акторів 27 жовтня 1882 року в Єлисаветграді з постановки «Наталки Полтавки». Саме в цьому спектаклі у ролі Наталки дебютувала на професійній сцені уславлена Марія Заньковецька. Для другої вистави, що відбулася через день, було обрано «Назара Стодолю». Потім 2 листопада зіграли «Невольника». Після цього актори переїхали до Полтави, де гастролі тривали майже цілий місяць.

Вже після перших спектаклів стало зрозуміло, що трупа Кропивницького є прекрасно злагодженим ансамблем з великими потенційними можливостями. Це підтвердилось і під час гастролей у Києві наприкінці того ж 1882 року.

Київські гастролі, що відкрилися 30 листопада у театрі Бергонье (тепер – Національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки), теж були започатковані постановкою «Наталки Полтавки» та водевілем Д. Дмитренка «Кум-мірошник, або Сатана в бочці». В ролі Наталки знову виступила Заньковецька. Кропивницький грав Виборного, Садовський – Миколу, Грицай – Петра, Вірина – Терпелиху. Всі ролі виконувалися 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 тріумф молодого українського театру» [4, с. 53].

Усі наступні вистави мали незмінно велику популярність, особливо серед української частини населення. І це, звичайно, не могло не насторожити владні структури, які понад усе боялися проростання в українському суспільстві паростків національної свідомості. А тому з метою запобігання розвитку небажаних для російського уряду подій київський генерал-губернатор О. Дрентельн з власної ініціативи заборонив виступи українських театральних колективів на території підвладного йому Київського генерал-губернаторства, що складалося з Київської, Волинської та Подільської губерній, а також у Полтавській і Чернігівській губерніях, якими він керував за сумісництвом.

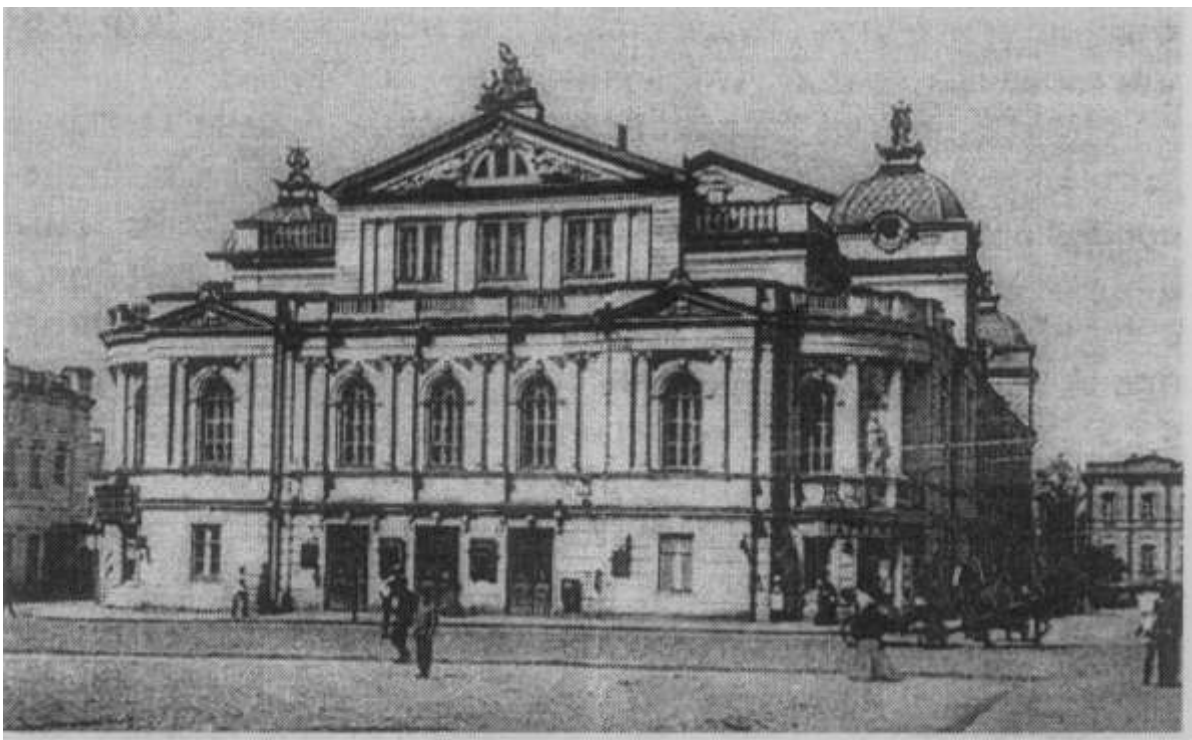
Таким чином, всього через рік і кілька місяців після того, як було отримано дозвіл на постановку українських п'єс, національні вистави знову були заборонені на більшій частині Наддніпрянської України. На прохання Кропивницького скасувати заборону (це було під час перших гастролей трупи українських корифеїв 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!..» [23, с. 94 – 95].

Заборона тривала протягом довгих десяти років, що варто розцінювати як один із характерних, але далеко непоодиноким приклад безпрецедентного свавольства з боку владного російського чиновництва щодо діяльності українського театру.

Відтак на початку 1880-х років основним центром національного театального мистецтва стає Харків, який уже задовго до цього вважався першим театральним містом провінційної Росії. Після заборони виступати в Київському генерал-губернаторстві українські трупи все частіше стали приїздити сюди на гастролі, нерідко навіть двічі на рік. Столиця Слобожанщини стає своєрідною «Меккою для усіх українських антрепренерів, що склали або поповняли свою трупу. Сюди ж линула і акторська братія з надією вступити до серйозної трупи» [47, с. 52].

Новостворений театр Кропивницького вперше завітав до Харкова взимку 1883 року. Гастролі тривали з 11 січня до 27 лютого. За цей час 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 трубку, оздоблену сріблом, з надписом: *“М. Л. Кропивницькому від прихильників таланту. 14 лютого 1883 р.”*.⁸



Харківський драматичний театр, 1883 р.

Відзначаючи подвижницьку працю Кропивницького на користь української культури, газета «Заря» після постановки на харківській сцені драми «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» писала: «Він створює малоруський театр, а це заслуга неабияка!» [14].

Через два тижні (27 лютого) в Харкові 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 досить скоро виявиться, був одним із кращих в арсеналі тодішньої української драматургії, а ще й тому, що в

⁸ Тепер ця трубка знаходиться в експозиції Харківського історичного музею.

постановці були задіяні найталановитіші актори театру корифеїв. Роль Старшини виконував автор, Пріські – М. Заньковецька, Писаря – М. Садовський.

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

Схвальні відгуки про виступи українських акторів дедалі частіше з'являються на сторінках таких авторитетних газет, як «Труд», «Заря», «Южный край», «Одесский листок», і Кропивницький доходить висновку, що настав час «завойовувати» столицю. Але для поїздки з гастроллями до 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, 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» [31, с. 19].



М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька (Харків, 1883 р.)

Через деякий час таку людину Кропивницький знаходить в особі відомого українського драматурга Михайла Старицького, якому в серпні 1883 року й передає керівництво колективом, залишивши за собою режисерську й акторську роботу.

Варто звернути увагу на те, що по сторінках деяких наукових праць кочує помилкова теза, суть якої зводиться до того, що трупа Кропивницького, створена ним 1882 року, приблизно через рік зливається з трупою М. Старицького. Насправді, Театральне товариство, очолюване Кропивницьким, було на той час єдиною українською професійною трупою на теренах тодішньої країни. Відтак про якесь об'єднання з трупою Старицького чи з якимось іншим драматичним колективом навряд чи доречно говорити взагалі. Під орудою Михайла 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 власний оркестр, непогані для тієї доби декорації і гардероб. Все це

сприяло не тільки піднесенню авторитету українського театру, а й поліпшенню матеріального становища акторів. Старицький, як відомо, продав свій масток і майже всі виручені гроші витратив на щойно створений національний театр.

«Як людина освічена, високої культури, – ділиться 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» [31, с. 93].

Творча співпраця Кропивницького зі Старицьким тривала близько двох років і, поза сумнівом, була корисною для подальшого розвитку українського



*М.Старицький і М.Кропивницький
(Одеса, 1884)*

театрального мистецтва. Але Старицькому, на жаль, так і не вдалося дістати дозвіл на поїздку з гастролями до Петербурга, хоча він і доклав до цього неабияких зусиль. Водночас трупа непомірно розрослася, що вельми негативно позначилося на її фінансовому становищі. Як зауважує М. Садовський, у колективі була «сила людей», які «майже нічого не робили, а тільки тягарем лежали на бюджеті». Старицький знайшов вихід у тому, що став розділяти товариство на дві половини. Одна частина трупи грала, наприклад, у Новочеркаську, а друга – в Ростові. «Тим часом, – провадить далі Садовський, – з трупи вийшли Затиркевичка (Г. Затиркевич-Карпинська – А. Н.) через зменшування платні, Максимович і навіть М. К. Заньковецька, бо не зійшлися в умовах» [48, с. 23 – 25]. Покинув трупу й М. Садовський [48, с. 26]. На цьому тлі загострились осо-

бисті стосунки між Кропивницьким і Старицьким, які, зрештою, на базі великого драматичного колективу утворили дві самостійні трупи. Сталося це у квітні 1885 року.

Деякі дослідники вважають, що, мовляв, «через непогамованість особистих амбіцій було зруйновано еталонну, зразкову українську трупу» [42, с. 382]. Втім, як на нашу думку, загострення особистих стосунків багато в чому стало вже наслідком фінансових негараздів у колективі, що в іншому випадку могло призвести до суттєвого скорочення його складу. За таких умов створення двох самостійних труп було, напевно, єдино правильним рішенням, оскільки вдалося зберегти практично весь акторський склад, що упродовж тривалого часу під керівництвом двох найдосвідченіших національних митців пройшов першокласну

театральну школу. Сформувалися, по суті, два українські професійні театри, котрі своєю діяльністю могли охопити значно більшу територію тодішньої країни.

До новоствореного товариства Кропивницького ввійшли, зокрема, такі актори, як М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовська-Барілотті, І. Загорський, Д. Мова, О. Маркова, А. Максимович та інші. Таким чином, взірцевий акторський ансамбль було збережено, і він продовжував діяти. Деякі зміни відбулися хіба що в його керівництві та організаційній структурі. Відтепер це була не традиційна антреприза, а товариство на паях (нова система управління, запропонована Кропивницьким уперше в історії світового театру), яке складалось із десяти пайщиків – провідних акторів трупі. Останні започаткували спільний фінансовий фонд. Їм належало різноманітне театральне збіжжя – сценічне обладнання, чоловічі костюми (акторки мусили мати свої), бібліотека. На спільній нараді пайщики обговорювали репертуар, вирішували організаційні питання (оренда приміщень, найом і звільнення акторів, заробітна плата і т. ін.). Відповідальним за художню частину був режисер (М. Кропивницький), а за музичну – диригент (В. Васильєв-Святошенко).

З цим колективом Кропивницький гастролює по різних містах України, Росії, Закавказзя. І всюди його трупу супроводжує гучна слава. Успіх українських акторів 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 залюбки приходили до театру, «щоб уперше почути зі сцени рідну мову, побачити п'єси Котляревського, Шевченка, Квітки, Кропивницького, і в них побачити образ України» [10, с. 226].

Тріумф українського театрального мистецтва у столиці Російської імперії

У листопаді 1886 року після тривалих клопотань Кропивницький, нарешті, одержує дозвіл приїхати до Петербурга. Допомогла йому в цьому давня колега по російській сцені В. Лінська-Неметті, яка, живучи в Петербурзі, 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 загального збору) дістати дозвіл для його трупи на гастролі в Петербурзі. І, як зазначає Кропивницький, сталося диво: «градоначальник Грессер дозволив мені сьогодні те, про що вчора не хотів навіть слухати...» [23, с. 94].

Це були перші гастролі українського театру в Петербурзі (якщо, звичайно, не враховувати поїздки Кропивницького на чолі невеличкої драматичної трупи до столиці 1874 р.). На особливу увагу ця обставина заслуговує передусім у світлі того, що в широковідомій праці Д. Антоновича «Триста років українського театру. 1619 – 1919» помилково стверджується, нібито 1884 р. вперше подорож до Петербурга здійснила трупа Старицького [1, с. 172]. Ризикнемо припустити, що Антонович мав на увазі поїздку до Петербурга трупи Кропивницького восени і взимку 1886 – 1887 років, але, помилившись у даті, невірною назвав і керівника колективу, оскільки 1884 року театр корифеїв очолював Старицький. Утім, на це помилкове судження стали спиратися у своїх працях інші дослідники, роблячи при цьому відповідні висновки щодо ролі Кропивницького і Старицького в історії українського театру.

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 творів, як «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Шельменко-денщик» та «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, а також п'єс 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, котра повинна була виконуватися до або 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.

Напередодні цієї події російська преса відзивалася про трупу Кропивницького з великим скептицизмом, навіть зневагою, називала гостей з України мужицьким та хохляцьким театром. Але вже перші спектаклі змусили притихнути навіть найбільших скептиків і недоброзичливців. Вибагливих столичних глядачів вражала не лише незрівнянна гра артистів, а й неперевершений акторський ансамбль, котрий був родзинкою театру корифеїв.

Розпочалися гастролі з постановки драми Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе у неволю», і вже на другий день після прем'єри на шпальтах численних столичних газет і журналів («Новое время», «Петербургский листок», «Санкт-Петербургские ведомости», «Русская газета», «Неделя», «Сын отечества» та ін.)

стали з'являтися статті й рецензії, в яких вельми схвально поцінювалися українські спектаклі.

Серед зливи відзивів, що постійно супроводжували виступи українських



М.Кропивницький з групою акторів перед поїздкою до Петербурга.Перший ряд зліва направо: М.Садовський, Г.Затиркевич-Карпинська, М.Кропивницький, М.Заньковецька

акторів, чи не найпомітнішими були відгуки визнаного естета Олексія Суворіна, який, попри своє неприховане українофобство, мав мужність 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» [57, с. 46]. Порівнюючи Марію Заньковецьку з Сарою Бернар, знаний театрознавець доходить висновку, що темпераментна зірка української сцени краща за уславлену французенку – «холодну, хоча й чудову актрису» [57, с. 19].

Вельми високо поцінував Суворін також майстерність керівника трупи, зауваживши, 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» [57, с. 4].

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, оскільки, мовляв, малоросійська трупа довела, що «у нас таланти є, є і вміння грати, і ансамбль, і навіть своєрідна школа» [56].

Розчулений грою українських акторів, Суворін згодом видав свої статті, присвячені аналізу їхнього мистецтва, окремою книгою, що дістала назву «Хохлы и хохлушки» (1907).



Світлина М. Кропивницького з дарчим підписом М. Заньковецькій.
Петербург, 1887 р.

Оцінка Садовського навряд чи була перебільшеною. Гра українських акторів затьмарила навіть уславлену німецьку трупу герцога Майнінгенського, яка в ці дні також гастролювала в Петербурзі і користувалась у столичних театралів досить великою популярністю. «Наші мейнінгенці» – назве трупу Кропивницького згаданий раніше Суворін, віддаючи перевагу все-таки українським акторам [56].

О. Кузнєцова наводить статистичні дані, з яких видно, що українські вистави у Петербурзі мали надто велику популярність. «Так, у грудні 1886 року в залі Кононова, де грала трупа Кропивницького, побувало 20495 чоловік, тоді як у

Цікаві свідчення про неабиякий успіх у північній столиці товариства українських акторів під керівництвом Кропивницького залишив у своїх мемуарах 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» [48, с. 34].

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. Знаменно, що українська трупа приваблювала більше глядачів, ніж любимі “вищим світом” іноземні трупи – французька, німецька та італійська» [24, с. 176].

Виступами українських акторів зацікавився навіть цар Олександр III, для якого 4 січня 1887 року в залі Демут (інша назва «Фантазія») були поставлені два спектаклі за творами Т. Шевченка (*“Назар Стодоля”*) і 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 у 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 українців зробив сам Олександр III, якому захотілося побачити талановитих акторів на сцені одного з кращих театрів країни. 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» [48, с. 48]. І знову нечуваний успіх. Хоча навряд це можна вважати дивним. Адже на одній із кращих сцен світу виступали справжні майстри. Наталку грала М. Заньковецька, Терпелиху – Г. Затиркевич-Каринська, 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 йменуватися російськома-малоросійською. «Що вчора було можна, того не можна сьогодні» [77, с. 78], – відріже Кропивницькому всесильний петербурзький градоначальник генерал Грессер.

«Я щойно бачив “Наталку Полтавку”, – писав у ці дні О. Суворін. – Це стара п’єса, їй майже сто років. Вона дуже наївна і в літературному, і в музичному значеннях. Але подивіться, як вона виконується, з яким ансамблем, тактом і майстерністю». І далі, картаючи на дирекцію імператорських театрів, котра не

може відшукати справжні таланти, додає: «Чому б чиновникам дирекції не поїздити по Росії під час канікул та не придивитись і відібрати. Сидячи вдома і розраховуючи тільки на тих, хто з'явиться дебютувати, – багато не зробиш» [57, с. 1 – 3].

Згадані вистави були благодійними. Проходили вони під патронажем царської сім'ї. Всі зароблені кошти актори подарували «Петербурзькому дамському комітету російського товариства Червоного хреста». Щоправда, велика княгиня Єлизавета Федорівна, голова комітету, всім виконавцям разом з листами подяки надіслала ще й цінні подарунки – золоті персні з діамантами, дорогоцінні брошки, булавки тощо.

Справжнім визнанням успіху театру корифеїв у Петербурзі було безперечно, те, що провідні його актори Кропивницький і Заньковецька отримали запрошення служити в престижному імператорському Александринському театрі. Але славетні актори не полишили української сцени, попри обіцяну їм високу заробітну плату й інші привілеї. «Після виконання п'єси “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, – згадує у своїх мемуарах Кропивницький, – я одержав запрошення від керуючого конторою імператорських театрів п[ана] Погожева. П[ан] Погожев запросив мене до кабінету і запитав, чи не хотів би я поступити на імператорську сцену.

На малоросійські ролі? – запитав я.

Та ні, навіщо ж? Я бачив вас у російській ролі.

На одні російські ролі я не піду.

Але ви будете мати добру платню. До того ж у вас буде майже піврічна відпустка. Нарешті, в майбутньому пенсія...

Ні, на одні російські ролі я не погоджусь...» [23, с. 95].

Успішна презентація української культури в столиці тодішньої країни надзвичайно багато важила для подальшого розвитку не тільки національного театрального мистецтва, а, врешті, й української державності. Театру Кропивницького вдалося частково спростувати міф про те, що самотньої української культури начебто не існує, і прорубати не вікно, то принаймні квартирку в цивілізований світ, а отже, й прокласти (чи бодай намітити) вузьку стежечку до визнання її у світі.

Особливо вражаючими були ці успіхи на тлі так званого Емського указу Олександра II від 18 травня 1876 р., який у повному обсязі діяв до осені 1881 р. і за яким постановки українських п'єс на професійній сцені взагалі були заборонені. Месіанську роль своїх виступів у столиці добре усвідомлювали й самі учасники цих історичних подій. «Їхали свідчити Петербургові, – зазначає Са-

довський, – 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» [48, с. 33].

Згаданий дещо раніше Дурилін вбачав надзвичайний успіх петербурзьких гастролей театру корифеїв передусім у режисерській майстерності керівника колективу. «Загальний ансамбль, не тільки музичний, але й сценіний, – наголошував він, – був злагоджений Кропивницьким, звучав як ансамбль стрункого 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» [10, с. 112].

Саме ансамбль, який демонстрували українські актори, до глибини душі зачарував і такого відомого майстра російської сцени, як Микола Синельников. Застосовуючи й розвиваючи творчі надбання Кропивницького у своїй режисерській практиці, митець, як відомо, досяг неабияких успіхів.

В. Ревуцький звертає увагу на те, що цей мистецький прийом (тобто акторський ансамбль), який успішно використовувала ще уславлена німецька трупа герцога Майнінгенського, Кропивницький запровадив на українській сцені майже на сімнадцять років раніше, ніж славнозвісний Московський Художній театр [45, с. 30 – 31]. Більше того, в лютому 1903 р. суворінська газета «Новое время», яку навряд чи можна запідозрити в симпатіях до української культури (радше – навпаки), писала: «Успіх малоросійського театру перевершив успіх великоросійського. В розумінні художнього реалізму в постановці малороси на багато років випередили Московський художній театр».

Відвідини Петербурга були корисними для українських акторів і в іншій площині – в плані знайомства з передовою столичною інтелігенцією, серед якої чимало було їхніх земляків. Намагаючись не поривати зв'язків з Батьківщиною,



*М. Кропивницький - Карась
("Запорожець за Дунаєм"
С. Гулака-Артемівського)*

останні влаштовували різноманітні культурні заходи, присвячені пропаганді національних духовних цінностей. Варто згадати так звані «збіговища» на квартирі славетного історика Дмитра Яворницького. На цих «збіговищах» у 80-х роках по суботах збирались вихідці з України (як правило, митці), що перебували на той час у місті. Про один із таких незабутніх вечорів, коли, крім завсідників (художників Іллі Репіна, Панаса Сластіона, Хоми Бондаренка), сюди прийшли артисти Марко Кропивницький, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпинська та інші, Яворницький залишив яскраві спогади. 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» [75, с. 434 – 435].

Трупа Михайла Старицького

В цілому успішно йшли справи і в трупі Михайла Старицького, котра, як уже йшлося, утворилася того ж 1885 року. На відміну від колективу Кропивницького, вона складалася з менш досвідчених, але теж вельми здібних акторів. Це, зокрема, такі майстри сцени, як Є. Боярська, О. Вірина, М. Маньківська, В. Грицай, Ю. Касиненко, К. Ванченко-Писанецький, Л. Манько. Згодом до них приєдналися Л. Ліницька, Ю. Шостаківська, В. Розсудов-Кулябко та деякі інші. Ця трупа проіснувала до 1894 року. Останні три роки вона знаходилася під управлінням В. Грицай, позаяк з літа 1891 року через погіршення здоров'я Старицький практично відійшов від справ, хоча формально продовжував залишатися керівником колективу ще упродовж року, тобто до тих пір, аж поки не перейшов працювати режисером у трупу М. Садовського. Остаточо полишив сцену драматург 1897 р., зайнявшись після цього винятково літературною працею.

На чолі своєї другої трупи Старицький відвідав з гастроями Москву, Петербург, Крим (Сімферополь і Севастополь), Поволжя (Симбірськ, Казань, Нижній Новгород, Саратов, Самару), Білорусію (Мінськ), Польщу (Варшаву і Лодзь), а також Смоленськ, Катеринодар (тепер – Краснодар), Вільно (тепер – столиця Литви Вільнюс), Тифліс (тепер – столиця Грузії Тбілісі), Батум (тепер –

місто в Грузії Батумі) та інші міста й регіони тодішньої країни. На особливу увагу заслуговують виступи в Москві, куди, починаючи з кінця 1886 року (перші гастролі тривали з 7 грудня 1886 року до 22 лютого 1887 року), театральний колектив Старицького приїздив щорічно, знайомлячи вибагливу столичну публіку з кращими зразками українського драматичного та оперного мистецтва. Саме трупа Старицького уперше після смерті М. Щепкіна познайомила московських глядачів з «Наталкою Полтавкою» і «Сватанням на Гончарівці», а також такими п'єсами, як «Назар Стодоля», «Запорожець за Дунаєм», «Невольник», «Глитай, або ж Павук», «Дай серцеві волю, заведе у неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «По ревізії», «Пошились у дурні», «За двома зайцями», «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Ніч під Івана Купала», «Крути та не перекручуй», «Гаркуша», «Світова річ» та ін.

У січні 1888 року трупа Старицького вперше відвідала Санкт-Петербург, де також мала великий успіх, попри те, що за кілька днів перед цим тут гастролював (і теж користувався великою популярністю) драматичний колектив на чолі з Кропивницьким.

Найважливішим здобутком трупи Старицького, на думку Р. Пилипчука, було утвердження «режисури як основного чинника у створенні вистави. Тому М. Старицький посів друге після М. Кропивницького місце серед українських режисерів останньої третини ХІХ ст.» [42, с. 393].

Спектаклі в театрі Старицького завжди відзначалися неабиякою пишністю. Драматург ніколи не зупинявся «перед великими витратами, переслідуючи художню мету. <...> Тільки завдяки його антрепризі могли окріпнути інші актори для заснування своїх труп. Старицький є справжнім і дійсним родоначальником солідних українських труп з власним хором, оркестром, декораціями...» [1, с. 171].

Трупа Миколи Садовського

Ще коротшим був вік зіркової трупи Кропивницького, яка в зимовий сезон 1887 / 88 рр. здійснила успішні гастролі в Москві (двічі), Петербурзі і Одесі. Ніщо, здавалося, не могло завадити їй подальшим творчим і матеріальним здобуткам. Тим більшою несподіванкою було те, що у березні 1888 р. Кропивницький несподівано (принаймні для пересічних шанувальників його таланту) вийшов із заснованого ним театрального колективу, на чолі якого став М. Садовський. Формальною причиною для такого кроку митця стала нібито його велика фізична втома, а також необхідність закінчити драму «Де зерно, там і полова» (інша назва – «Дві сім'ї»). Водночас достеменно відомо, що на початку

нового (зимового) театрального сезону Кропивницький мав намір повернутися до колективу. Проте цього не сталося. Зі змісту листів, якими драматург обмінявся з товаришами по мистецтву, випливає, що останні (передусім брати Тобілевичі) не надто бажали повернення свого керманіча, позаяк, скориставшись відсутністю митця, усунули його від управління (на користь Садовського) і до того ж зменшили заробітну плату, а тому, ясна річ, лише чекали на формальний привід, щоб уже остаточно розірвати стосунки [23, с. 375 – 382; 152, с. 52 – 54]. Знаючи запальний характер свого керівника, вони, звичайно ж, добре усвідомлювали, що різка відповідь (тобто той самий формальний привід) на образі не забариться. Досить відверто описує ці події у своїх мемуарах безпосередній їх учасник Панас Саксаганський [49, с. 51 – 52].



*М. Садовський – Самрось
(«Дві сім'ї» М. Кропивницького)*

Розрив, власне, назрівав давно, ще влітку 1886 року, коли через непорозуміння з колегами Кропивницький не тільки на кілька місяців покинув товариство, а і взяв участь у виступах трупи Старицького в Криму. Однак тоді сталася подія, яка примирила опонентів. Кропивницькому нарешті пощастило дістати жаданий дозвіл для поїздки трупи з гастрольями до Петербурга. Спільна мета згуртувала акторів (здійснилась їхня «золота мрія»). Утім, як виявилось, лише на деякий, не надто тривалий час. «Після тріумфальних виступів у столицях серед артистів трупи, – зазначає драматургів син Володимир, – почались незгоди і непорозуміння, які нагромаджуючись і посилюючись, закінчились тим, що Марко Лукич з болем у серці повинен був порвати з тими, з ким працював невтомно близько семи років, будучи їх старшим товаришем і вчителем» [21, с. 17].

Оцінку подібним явищам важко давати навіть на відстані часу, але, судячи з того, як події розвивались у подальшому, можна дійти висновку, що пропорційно тому, як зростала сценічна майстерність колишніх учнів Кропивницького, зростали і їхні амбіції. Особливо це стосується Садовського і Саксаганського. Разом із тим, ніскільки не виправдовуючи чи засуджуючи учасників згаданих подій, варто зауважити, що такий чи якийсь інший розвиток їхніх взаємин, але спрямований на розрив, напевно, був неминучим, оскільки він багато в чому обумовлений самою людською природою, а надто непереборним бажанням видатної особи-

стості вирватись із-під опіки наставника. Тим більше, такого авторитетного, як Кропивницький. Все це досить скоро підтвердилося і в міжособистісних стосунках самих братів Тобілевичів (передусім Садовського і Саксаганського), які не змогли тривалий час працювати разом.

Після виходу з трупи Кропивницького товариство під орудою Садовського влітку 1888 р. продовжило свої виступи у Харкові (театр Тіволі), а зимовий сезон розпочало в Ялті. Потім актори попрямували до інших найбільших міст Криму – Севастополя і Сімферополя. А 15 грудня того ж 1888 р. розпочалися гастролі в Одесі, котрі тривали майже два місяці. Саме тут до гурту приєднався третій із братів Тобілевичів – І. Карпенко-Карий, який незадовго до цього повернувся із заслання. Згадана подія не залишилася поза увагою преси. Газета «Одесские новости», зокрема, писала: «У цій трупі в Одесі уперше після тривалої перерви виступить відомий одеситам, як артист і автор малоросійських п'єс “Наймичка”, “Бондарівна” та ін., Карпенко-Карий» [28].

Невдовзі трупа Садовського відвідала з гастрольними виступами Харків, Таганрог, Ростов-на-Дону, Новочеркаськ, Воронеж, Полтаву, Одесу, Миколаїв та інші міста України й Росії. Втім, популярність знаного колективу не врятувала його від розколу. Поступово в ньому розпочалися сварки між найближчими родичами, результатом чого стало те, що на початку 1890 року від товариства відділилося кілька акторів на чолі з П. Саксаганським й І. Карпенком-Карим. Але навіть після цього трупа продовжувала успішно діяти ще понад вісім років, оскільки в ній і надалі продовжували працювати два артисти найвищого ґатунку – М. Садовський та його незмінна партнерка по сцені М. Заньковецька, імена яких, ніби магніт, притягували глядачів.

Піднесенню театру Садовського значною мірою сприяло і те, що 1892 р. до нього приєднався один із найвизначніших тогочасних драматургів М. Старицький, який став забезпечувати колектив своїми новими драматичними творами. Саме у трупі Садовського відбулися прем'єри таких його п'єс, як «Юрко Довбиш», «Зимовий вечір», «У темряві» та ін. Значного розголосу набула постановка 1894 року в Москві оригінальної драми письменника «Талан», яку режисерував сам автор. У п'єсі порушені актуальні проблеми тогочасного українського театрального життя. Прикметно, що твір присвячений М. Заньковецькій, яка не лише послужила прототипом для головної героїні актриси Лучицької, а й створила її неперевершений сценічний образ. Старицький же з успіхом виступив у ролі антрепренера Безродного.

До важливих здобутків трупи Садовського варто зарахувати й те, що саме їй після десятилітньої перерви вдалося відновити спектаклі за українськими творами в Києві. Сталося це насамперед завдяки невтомній енергії керівника колективу, якому пощастило домовитися про постановку на київській сцені у серпні 1893

року «під стягом аматорів» двох п'єс М. Старицького («Не так склалося, як жадалося» і «Чорноморці»). «Весь збір з цих двох вистав повинен був піти на користь тих благодійних інституцій, – згадував Садовський, – що були під крилом її сіятельства, сиріч жінки графа Ігнатієва (тобто дружини київського генерал-губернатора – А. Н.). <...> Дозвіл на ці дві вистави добули. Звичайно, тут мали вплив гроші, бо, справді, ці дві вистави, та ще після десятилітньої заборони, обіцяли дуже великий зиск» [48, с. 126].

Спектаклі користувалися великим успіхом. Разом із тим, попри побоювання, жодних проукраїнських ексцесів з боку патріотично налаштованих студентів у місті не відбулося, позаяк останнім пояснили, що від їхньої поведінки багато в чому залежить подальша доля українського театру. Все це стало добрим підґрунтям задля того, аби одержати дозвіл на постановку наступного 1894 року вже десяти національних творів. «Ось таким робом, – продовжує далі Садовський, – здобуто Київ, а після цього вже в наших руках була й уся Україна» [48, с. 130].

Припинила своє існування трупа Садовського наприкінці 1897 р. Сталося це після того, як під час гастролей по Закавказзю колектив раптово полишила Заньковецька. Уславлена акторка не змогла пробачити Садовському, з яким вона була в цивільному шлюбі, образи своєї жіночої гідності.

Третя трупа Марка Кропивницького



Є. Зарницька (Азгуріді)

Важливою віхою подальшого розвитку українського театру стало заснування М. Кропивницьким третьої своєї трупи. Актор Онисим Суслов розповідає, як вони разом із Кропивницьким улітку 1888 року їздили по містах і селах Херсонської губернії в пошуках талановитої молоді: «Незабаром ми вдвох поїхали до Новоукраїнки, де існував український аматорський гурток, з метою намітити серед його членів необхідних нам артистів. Нам пощастило там, бо ми зразу натрапили на двох талановитих виконавців: Ф. В. Левицького та Є. Ф. Зарницьку, яка тільки скінчила музичну школу в Одесі. Ось тут треба було бачити натхненну й енергійну діяльність Марка Лукича. У Новоукраїнці ми були в кінці серпня, а в грудні у Марка Лукича була вже нова трупа, що складалася виключно з молоді, яка ніколи ще не виступала на справжній сцені» [59, с. 287].

Крім згаданих уже Ф. Левицького і Є. Зарницької (Азгуріді), до нової трупи Кропивницького увійшли О. Суслов (Резников), Г. Борисоглібська, Н. Базарова та чимало інших відомих згодом акторів. Поступово до них приєдналися колишні учні Кропивницького – Г. Затиркевич-Карпинська, І. Загорський, Д. Гайдамака, Л. Ліницька, А. Максимович, П. Карпенко, Л. Манько, а також диригент М. Васильєв-Святошенко.

Свою діяльність новостворена трупа розпочала наприкінці того ж 1888 року в Білгороді (тепер – обласний центр у Російській Федерації). Вистави відбувались у військових казармах, оскільки театру в місті тоді ще не було. Розпочалися вони 11 грудня з постановки «Наталки Полтавки». По суті, це була своєрідна генеральна репетиція для молодих недосвідчених артистів, які через деякий час своєю майстерністю мали покорити кращі сценічні підмостки тодішньої країни. І вини цілковито виправдали сподівання свого керівника і вчителя. Вже через місяць колишні аматори, як зазначає Ф. Левицький, «грали з таким захватом, що випередили професіоналів» [26, с. 85]. Потім трупа поїхала з гастролями до Олександрії (Херсонської губернії), Катеринослава, Єлисаветграда, Харкова, Слов'янська, Кременчука, Ростова-на-Дону, Сімферополя, Севастополя. У квітні 1890 року колектив вирушає до Петербурга, де своїми успішними виступами впродовж двох місяців здобуває прихильність столичної публіки, завойовуючи таким чином статус одного з кращих драматичних театрів не тільки в Україні, а й на теренах усієї Російської імперії.

Восени того ж 1890 року трупа Кропивницького вирушає на Кавказ. Гастролі тривають з 2 вересня по 6 січня наступного 1891 року. За час цієї подорожі українські актори побували у Владикавказі, Тифлісі, Батумі, Баку. Найбільш успішними були виступи в Тифлісі. Це місто товариство відвідало двічі: у вересні – жовтні та грудні – січні 1890 – 1891 років. Протягом місяця (точніше – з 12 вересня по 18 жовтня 1890 року) силами трупи Кропивницького у Тифлісі було виставлено 27 драм і комедій. Репертуар колективу складався з двадцяти двох п'єс. Автором половини з них був сам Кропивницький. Грузинська громадськість дістала змогу познайомитися з такими творами видатного українського драматурга, як «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Глитай, або ж Павук», «Дай серцеві волю, заведе у неволю», «Невольник», «Чмир», «Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Лихо не кожному лихо, а іншому й талан», «По ревізії», «Пошились у дурні», «Вуси». Крім того, у виконанні трупи Кропивницького тифлісці побачили «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Шельменка-денщика» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назара Стодолю» Т. Шевченка, «За двома зайцями» М. Старицького та багато інших творів українських авторів.

Грузинська преса дуже схвально відізналася про сценічну майстерність наших земляків, а надто керівника колективу. «Талановитий актор Кропивницький, – зазначається в газеті “Іверія”, – так живо виконав роль Шельменка, що у відповідь на кожне його слово, майстерний жест публіка надрилася від сміху і від надміру захоплення гомерично реготала» [16, с. 215].

На початку 1892 року театр Кропивницького прибуває до Варшави, де виступає з 21 січня по 16 лютого. Відомості про ці спектаклі, на жаль, неповні. Хоча відомо, що тут були виставлені такі п'єси, як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «За двома зайцями» М. Старицького, «По ревізії», «Пошились у дурні», «Зайдиголова», «Глитай, або ж Павук», «Олеся», «Чмир», «Дві сім'ї» М. Кропивницького та деякі інші. Цікаво, що наприкінці 1897 року драматург разом з іншою своєю трупю (четвертою) знову завітав до столиці Польщі [32, с. 430 – 431; с. 457– 459] і на цей раз пробув тут уже два з половиною місяці. За цей час українські актори виставили у Варшаві понад п'ятдесят спектаклів, що вже само по собі є свідченням певного успіху українського сценічного мистецтва на польській землі. Судячи з листа Кропивницького до Б. Грінченка (від 14 вересня 1897 року), під час згаданих гастролей планувалося побувати також у Білостоці. «Маршрут: від 15 сентября по 20 – в Білостоці; а з 21 аж до Різдва – у Варшаві...» [23, с. 462], – зауважує драматург. Утім, підтвердження того, що трупа Кропивницького побувала з гастрольями у Білостоці відшукати, на жаль, не вдалося.

Кілька разів у 1890-ті роки Кропивницький разом зі своєю трупю відвідав також Білорусію, де і його самого, і його товаришів по мистецтву завжди зустрічали як бажаних гостей. Уперше на чолі своєї трупи митець приїхав до Білорусії в червні 1892 року. Для знайомства з білоруською публікою ним було обрано найбільше місто – Мінськ. Гастролі розпочалися 25 квітня з постановки опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Потім були зіграні спектаклі за такими творами, як «Дай серцеві волю, заведе у неволю», «Зайдиголова», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Наталка Полтавка» І. Котляревського та інші. Всього відбулося 15 вистав. Наступного 1893 року у складі театрального колективу Пономаренка, крім Мінська, драматург завітав ще й до Гомеля, а в 1894-му році разом зі своєю новою трупю знову побував у Гомелі і Бобруйську. Останні дві подорожі до Білорусії Кропивницький на чолі своєї трупи здійснив наприкінці 1890-х років. Ідеться про гастролі в Мінську – у 1898 (з 22 лютого по 8 березня) і 1899-му роках (з 7-го по 21-ше березня).

Виставляли в Білорусії здебільшого традиційний український репертуар, який під час останніх гастролей поповнився комедією М. Кропивницького «Вій» (за Гоголем) і оперою М. Аркаса «Катерина» (за Шевченком).

Великого успіху зажив Кропивницький у білорусів і як письменник, промовистим свідченням чого є переклади його комедій «Пошились у дурні» та «По ревізії» на білоруську мову. І це попри те, що в царській Росії не дозволялося перекладати художні твори на мови національних меншин. Згадані п'єси користувалися в Білорусії такою ж великою популярністю, як і в Україні. Значною мірою цьому сприяло те, що білоруські перекладачі надали творам Кропивницького місцевого колориту, що зробило їх більш зрозумілими й близькими для читачів і глядачів. Так, у комедії «По ревізії» українські назви міст і сіл були замінені на білоруські. Чигирин, зокрема, став Смаргонем, а Київ – Вільно. Разом із тим загальний хід п'єс залишився незмінним.

Третя трупа Кропивницького функціонувала до весни 1893 року. Поштовою до її розпаду став вихід з колективу двох найвидатніших акторів – спочатку О. Сулова, а потім Г. Затиркевич-Карпинської, котрі на більш вигідних для себе умовах несподівано перейшли до труп Саксаганського і Садовського відповідно.

Театр Панаса Саксаганського

Наприкінці 1880 – початку 1890-х років на теренах Східної України існувало понад двадцять професійних театральних колективів. Серед них – Г. Деркача, С. Глазуненка, В. Захаренка, Й. Захарченка, Г. Гаєвського, Ю. Касиненка, П. Мирова-Бедюха, М. Пономаренка, В. Грицяя, Л. Лучицького, Л. Манька, І. Науменка, К. Ванченка-Писанецького, М. Ярошенка та ін. Однак, як справедливо зауважував І. Карпенко-Карий (у листі до В. Лукича-Левицького від 27 листопада 1890 р.), «на Україні єсть тільки чотири справжніх трупи: під режисерством Саксаганського, Кропивницького, Старицького і Садовського. Вони складаються не менш як з 40 осіб кожна. <...> Затим ще є трупи дуже бідні артистичними силами, котрі не стільки ради українського театру терплять всякі біди і нужду, скільки ради насущного хліба. Поспіху вони ніде не мають...» [19, с. 304].

Трупа Саксаганського утворилася навесні 1890 року. Ядро її склали П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, їхня сестра М. Садовська-Барілотті та чоловік цієї останньої Д. Мова. Всі вони, як уже йшлося, через внутрішні непорозуміння вийшли з трупи Садовського. До складу колективу увійшли також дружина Карпенка-Карого С. Тобілевич, Л. Квітка, П. Васильківський, Г. Решетников, Г. Борисоглібська, О. Шевченко, А. Войцехівська та ін.



М. Садовська-Барілотті

Розпочала свою діяльність трупа 8 квітня 1890 року в Катеринославі з постановки «Наталки Полтавки». Після цього актори продовжили свої успішні виступи в Маріуполі, Ростові-на-Дону, Таганрозі, Харкові, Петербурзі, Єлисаветграді, Одесі, Москві, Миколаєві, Севастополі, Ялті та інших містах країни.

На початку 1891 року під час гастролей театру Саксаганського в Одесі родину Тобілевичів і всю українську культурну громадськість спіткало тяжке горе. Несподівано померла провідна акторка трупи Марія Садовська-Барілотті. 21 січня в її бенефіс грали виставу за п'єсою Карпенка-Карого «Безталанна». Роль головної героїні Софії викону-

вала бенефіціантка. Але раптом в останній сцені, після фінальних слів, Садовській стало дуже зле, і вона втратила свідомість. Після цього артистка вже більше не виходила на сцену, понад два місяці тяжко хворіла, а 27 березня її не стало. Для Саксаганського й Карпенка-Карого це була подвійна велика втрата, позаяк артистичний таланти її сестри все більше й більше набирали сили і майже дорівнювали обдаруванню М. Заньковецької. А як співачка вона вважалася кращою за ушлюблену приму. «Тембр її голосу, – зазначав кореспондент однієї з одеських газет улітку 1883 року, – теплота і задушевність, яку надає вона цій мелодії, все це природа ніби створила тільки для пісень України, і жодна примадонна, який голос вона б не мала, не в змозі <...> так вірно, так художньо правдиво передати всю силу малоросійської народної пісні, як передає її п. Садовська» [6].

Через деякий час на ролі, що виконувала Садовська-Барілотті, було запрошено **Любов Павлівну Ліницьку** (за чоловіком Загорська; 1865 – 1924) – талановиту виконавицю молодих жінок. За словами І. Мар'яненка, вона «з великим успіхом виконувала перші ролі. Природний хист, темперамент, хороші зовнішні дані (постать, обличчя) і надзвичайно дужий, металевий, грудний голос широкого діапазону поставили її в перший ряд поміж кращих драматичних актрис української сцени, а в деяких героїчних ролях, як от *Тетяна* в «Бондарівні» І. К. Тобілевича, *Маруся Богуславка* в однойменній драмі М. П. Старицького, вона змагалася з самою Заньковецькою» [31, с. 65 – 66].

Згадана трупа Саксаганського з перервами та деякими змінами в назві існувала два десятиліття – до літа 1909 року. Репертуар її складався в основному з творів, які виставлялись у більшості тогочасних українських труп, тобто кла-

сичної драматургії, а також п'єс сучасних авторів, у тому числі М. Кропивницького, попри те, що з останнім у братів Тобілевичів існувала перманентна ворожнеча. Але була в репертуарі театру Саксаганського і одна суттєва відмінність, яка разом з іншими чинниками забезпечувала йому стабільно високий успіх. Ідеться про п'єси Карпенка-Карого, на постановку яких до 1897 року – року вступу автора до Товариства російських драматургів і композиторів – колектив, у якому працював митець, мав цілковиту монополію.

У трупі Саксаганського вперше знайшли своє сценічне втілення такі твори Карпенка-Карого, як «Сто тисяч», «Гріх і покаєння» (інша назва – «Батькова казка»), «Судженої конем не об'їдеш», «Понад Дніпром», «Бурлака». Неабияке значення мала так само успішна гра акторів, і, звичайно ж, першокласна режисура керівника. «Саме у трупі П. Саксаганського, була найкраще сценічно втілена історична драма, починаючи з “Назара Стодолі” Т. Шевченка...» [42, с. 400].



*Любов Ліницька – Харитина
(«Наймичка» І. Карпенка-Карого)*

Четверта трупа Марка Кропивницького

Влітку 1894 р. Кропивницький засновує в Харкові ще одне, четверте вже, театральне товариство. До його складу ввійшли здебільшого колишні учні митця, тобто актори з його попередніх труп. Це, зокрема, Д. Гайдамака (Вертепов), який виконував у колективі також роль розпорядника, Ю. Шостаківська, Г. Борисоглібська, І. Загорський, Є. Величко, О. Немченко, М. Азовська, І. Науменко, Н. Чарновська, М. Глоба, Г. Рафальський (Лозинський), Ф. Туманенко (Туманов) та ін. Свій перший театральний сезон трупа розпочала у вересні 1894 р. з виступів у Харкові. Потім актори на чолі з Кропивницьким поїхали з гастролями до Полтави, Чернігова, Ніжина, Гомеля, Курська, Києва та інших міст країни. В червні наступного 1895 року газета «Южный край» писала: «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”, яку було зіграно 18 червня, зібрала таку масу публіки, що багатьом не хватило білетів. Сил у трупі достатньо, голоси є, ансамбль надзвичайний, оркестр звучить чудово”». Схвально відгукнулася київська преса і про гру окремих акторів, насамперед про самого Кропивницького (Виборний), Азовської (Наталка), Рафальського (Возний), Глоби (Петро), Глазуненка (Микола) [73].

22 листопада 1896 р. в Одесі відзначався двадцятип’ятирічний ювілей театральної діяльності Марка Кропивницького. Це місто було обрано майстром не випадково. Саме тут 1871 р. 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. 21 листопада, напередодні свята, у газеті «Новороссийский телеграф» було надруковано програму урочистого вечора:

Русский театр

В пятницу, 22 ноября 1896 г., состоится спектакль по случаю исполнившегося 25-летия артистической деятельности М. Л. Кропивницкого

Представлено будет:

1-й акт из драмы Т. Г. Шевченко «Назар Стодоля».

3-й акт из оперетты И. П. Котляревского «Наталка Полтавка».

2-й акт из драмы юбиляра «Олеся».

«Звезда падучая», вод. в 1-м действ., соч. Крылова.

«Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» – водевиль в 1 д., соч. М. П. Старицкого.

В 1-м антракте малолетняя дочь юбиляра Олеся прочтёт стихотворение Т. Г. Шевченко «Хустина». Во 2-м антракте г-жа Корсакова пропоёт «Дощик» из драмы «Ніч під Івана Купала», муз. аранжирована Н. В. Лысенко. В 3-м антракте гг. Шевченко-Гамалей и Грицай пропоют дуэт из оперы М. П. Старицкого «Утоплена», «Дівчино-серденько», муз. Н. В. Лысенко.

Директор П. А. Алексеенко.

Начало в 8 час. вечера.

Режиссёр М. Л. Кропивницкий [37].

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» [12, 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 і 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» [12, с. 125].

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

«Всі в один голос кажуть, – підсумовує 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» [12, с. 125 – 126].

У тому ж самому числі «Зорі» оприлюднив свою розвідку, присвячену цій неординарній події, й Микола Вороний. «Не минуло ще й 15 літ, – наголошує він, – 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 «поважніша російська критика давно признала йому пальму першенства навіть перед визначнішими силами артистичними на російських сценах» [8, с. 244].

Значні досягнення має Кропивницький, провадить далі М. Вороний, і на літературній ниві, де він виявив себе справжнім новатором, «батьком реалізму в українській драмі» [8, с. 245].

На ювілей видатного митця відгукнулися газети й журнали Петербурга, Москви, Харкова, Києва, Одеси, Львова, Тифлісу та багатьох інших міст тодішньої країни. Ці дні преса назвала «тижнем Кропивницького». До дверей номера готелю, в якому мешкав драматург, невдовзі було прикріплено мідну табличку з надписом: «Тут жив батько малоросів М. Л. Кропивницький» [27].

Наприкінці 80-х – 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 театру.

Об'єднаний театр корифеїв

Це були роки, коли українське сценічне мистецтво завдяки таким велетням вітчизняної сцени, як М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Сакаганський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська,



Брати Тобілевичі

було піднято на не бачений до того щабель. Усі корифеї добре усвідомлювали, що утримати національний театр на такій висоті можна, лише знову об'єднавшись в одну потужну трупу. Задля цього їм потрібно було переступити через власні амбіції, забути колишні образи і непорозуміння. І вони це зробили. Щоправда, лише на певний, не надто тривалий час. Влітку 1900 року було засновано товариство, яке дістало назву «Малоросійська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Сакаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької». Із корифеїв до складу трупи не ввійшов тільки тяжкохворий М. Старицький. Серед

тих, хто запрошений був до колективу, варто назвати також Г. Борисоглібську, Л. Ліницьку, К. Вукотича (прийомного сина Кропивницького). «Слава богові святому, що між нами сталася згода, мир і братерське єднання, – писав у грудні того ж 1900 року в листі до М. Кропивницького І. Карпенко-Карий. – <...> Вороги

наші сміялися, скалили зуби, передрікали смерть народному театрові. Нехай же вони тепер ламають зуби зі злості, бачачи, що не смерть, а воскресіння заложено в основу діла. <...> Скріплюю наш союз клятвою служить інтересам рідного театру, поки дух тримається у моїм тілі. <...> Я бажав би, щоб ім'я твоє не сходило з української афіші як назва найкращої трупи, під стягом котрої повинні хранитися луччі традиції народного театру» [19, с. 335].

Свою діяльність зірковий театр розпочав в останні дні червня 1900-го року з виступів у Полтаві. Гастролі тривали упродовж місяця. За цей час були зіграні такі твори, як «Глитай, або ж Павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Зайдиголова», «Вій» (за Гоголем), «Олеся», «По ревізії» М. Кропивницького, «За-порожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Сава Чалий» І. Карпенка-Каро-го, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Богдан Хмельницький» М. Старицького та ін. Після цього театр ви-рушив до Катеринослава, потім до Миколаєва, Києва, Москви, Харкова, Одеси, Кишинєва, Житомира та багатьох інших міст тодішньої країни.

Варто 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, митець авторитетно заявляє: «Великої різниці в режисерській роботі та акторській грі не було». На підтвердження свого висновку він згадує про постановку об'єднаною трупкою корифеїв на початку 1900-х років п'єси Карпенка-Карого «Хазяїн», у якій роль Пузиря виконував автор, Феногена грав Саксаганський, Ліхтаренка – Садовський, Золотницького – Кропивницький. «У такому чудовому ансамблі, – підсумовує актор, – вистава прозвучала винятково гармонійно, як високохудожній концерт. Цей факт ще раз доводить відсутність різниці в художньо-творчих методах корифеїв» [31, с. 86; 88].

Яскравою ілюстрацією до цього може бути так само нотатка в газеті «Южное обозрение» від 3 листопада за 1901 рік, в якій зазначається, що у виставі за п'єсою «Хазяїн», що йшла у міському театрі Одеси, ролі зіграли такі актори, як Кропивницький, Саксаганський, Садовський і сам автор твору, а тому неважко уявити, яким було це виконання. Те ж саме сучасники говорять і про виконання згаданими акторами комедії Кропивницького «По ревізії» [51, с. 50].

Проіснував об'єднаний театр корифеїв близько трьох років. Останній спільний виступ найвизначніших майстрів української сцени, як і перший, відбувся в Полтаві. Сталося це 31 серпня 1903 року – на другий день святкування урочистого відкриття пам'ятника Івану Котляревському. Власне, трупа на той час функціонувала вже не у повному своєму складі, оскільки кількома місяцями раніше (в

лютому того ж 1903 р.) з неї вийшли Кропивницький і Заньковецька, про що повідомлялось у газеті «Одесский листок» [39].

А Ф И Ш А

31 августа 1903 года
в просветительном здании имени Н. В. Гоголя
состоится

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ СПЕКТАКЛЬ,
посвященный памяти славного украинского поэта
Н. П. КОТЛЯРЕВСКОГО
по случаю открытия памятника
(портрет Котляревского)

А

НАТАЛКА-ПОЛТАВКА
Украинская опера в 2 действиях (3 картинах)
соч. И. П. Котляревского

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Наталка, дивчина	— Л. П. Липицкая
Терпелиха, ее мать	— С. В. Тобилевич
Макогоненко, выборный	— М. Л. Кропачевский
Тетерваковский, возный	— Карпенко-Карий
Петро, жених Наталки	— А. А. Жулин
Микола, родственник Терпелихи	— Н. К. Садовский

Б

„ГЕЙ, НЕ ДЫВУЙТЕ“
Народная песня, оркестрованная для хора
и оркестра Н. В. Лысенка

Кантата

„НА ВІЧНУ ПАМ'ЯТЬ КОТЛЯРЕВСКОМУ“
слова Шевченка, музыка Н. В. Лысенка.
Исполнит Н. А. Калюковская, Г. Н. Вуцколевский
Следственный хор и оркестр под управлением автора.

В

А П О Ф Е О З
Начало спектакля в 8 часов вечера.

Після цього театр став іменуватися «Малоросійська трупа під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого». Але комітету по влаштуванню заходів все ж таки вдалося ще раз зібрати в Полтаві найвизначніших майстрів української сцени (за винятком Заньковецької, яка в цей час у складі трупи О. Сулова гастролювала в Петербурзі). Силами корифеїв була поставлена вічно жива «Наталка Полтавка». В ролі головної героїні виступила Л. Ліницька, виборного Макогоненка зіграв М. Кропивницький, возного Тетерваковського – І. Карпенко-Карий, Миколу – М. Садовський, Терпелиху – С. Тобілевич, Петра – О. Жулінський. Обов'язки суфлера виконував П. Саксаганський. За словами одного із сучасників, «вистава пройшла тріумфально, кожного з виконавців глядачі зустрічали бурєю оплесків, бо це ж був винятковий склад виконавців – рідкісна подія. Цим і закінчилося свято Котляревського, і після цього вже ніколи корифеї не зустрічалися у такій кількості і такому складі» [29, с. 312].



П. Саксаганський – Тарабанов
(«Суєта» І. Карпенка-Карого)

«Малоросійська трупа під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого» виступала упродовж двох років. А після виходу з неї навесні 1905 р. Садовського дістала нову назву – «Товариство малоросійських артистів під орудою П. К. Саксаганського за участю І. К. Карпенка-Карого». У такому складі товариство фігурувало до смерті Карпенка-Карого восени 1907 року. Смерть визначного митця була трагедією, від якої колектив до кінця так і не зміг уговтатись. Після цього він, щоправда, проіснував ще близько двох років. Власне, сам Саксаганський полишив трупу у березні 1909 року. А ще через кілька місяців офіційно припинив свою діяльність і його театр.

Один із найбільших здобутків колективу – постановка комедії І. Карпенка-Карого «Суєта». Прем'єра відбулася 14 січня 1904 року в Києві. «П'єсу, – зауважує Саксаганський, – суспільство сприйняло як сенсацію. Збір – повний. Карпенко (мається на увазі Карпенко-Карий – А. Н.) після кожного спектаклю отримував десятки листів» [49, с. 130]. Свідченням неабиякого успіху «Суєти» було і те, що упродовж нетривалого часу вона виставлялася п'ятнадцять раз.

Серед інших важливих прем'єр театру варто згадати також вистави за п'єсами «Украдене щастя» (1905) І. Франка і «На громадській роботі» (1907) Б. Грінченка.

Діяльність національного театру в оцінці його найвидатніших діячів і сучасників

На початку ХХ століття вітчизняна еліта намагається підвести передні підсумки діяльності молодого українського театру. Приводом для цього стало те, що восени 1906 р. виповнювалося 25 років з часу створення у Кременчуці першої національної професійної трупи на основі театрального колективу Григорія Ашкаренка, а в жовтні наступного, 1907-го, – відповідний ювілей відтоді, як у Єлисаветграді було засновано славнозвісне Товариство акторів, що згодом дістало неофіційну назву театру корифеїв. Це стало поштовхом для публікації низки розвідок. Першою такою ластівкою стала невеличка книжечка без зазначення автора під назвою «Корифеї української сцени». Вийшла вона російською мовою в Києві 1901 р. і складалась із шести нарисів про найвизначніших національних театральних діячів – Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Миколу Садовського, Панаса Саксаганського і Марію Заньковецьку.

Слід звернути увагу на те, що саме в цій праці вперше найвидатніші українські актори були публічно названі *корифеями*. У стародавньому грецькому театрі так називали провідного актора, керівника хору, що супроводжував виставу. У наші дні слово «корифей» набуло іншого значення. Це людина, яка досягла найбільших успіхів у мистецтві, науці чи якійсь іншій сфері діяльності. В пантеоні світового театру можна віднайти, ясна річ, чимало знаменитостей – і драматургів, і режисерів, і акторів. Варто лише згадати Вільяма Шекспіра, Лопе де Вега, Жана-Батиста Мольєра, Михайла Щепкіна, Елеонору Дузе, Сару Бернар. Але то були зазвичай поодинокі генії, які, проте, залишили помітний слід в історії європейської і світової культури. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує феномен театру корифеїв наприкінці ХІХ ст. в Україні. Адже тут ідеться про ціле сузір'я акторів найвищого ґатунку, що з'явилося у складі однієї трупи.

1905 року в журналі «Сын отечества» оприлюднив свої спогади Марко Кропивницький. А 1907 року з'являється відразу кілька знакових творів. Серед них – книга Олексія Суворіна «Хохлы и хохлушки», присвячена виступам українських акторів у Санкт-Петербурзі, і «Мої театральні згадки» Миколи Садовського. У мемуарах останнього наводиться чимало цікавих моментів з театального життя в Україні. Але разом із тим чимало тут і суб'єктивізму, особливо щодо ролі М. Кропивницького в історії українського театру. До найпомітніших належить так само праця Людмили Старицької-Черняхівської «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та роздуми)», надрукованої восени того ж 1907 р. в журналі «Україна». Авторка чи не вперше висвітлила тернистий шлях національного театру упродовж 300 років, тобто починаючи ще з початку XVII століття. Згадуючи про перші українські вистави в буремні 1880-ті роки, Старицька-Черняхівська 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 і М. Старицьким. Перша українська трупа була настільки бідною, зауважує письменниця, 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 Старицька-Черняхівська, вистава цієї п'єси викликала «справжній фурор». Свої враження мемуаристка підкріплює цитатою з рецензії, надрукованій у газеті «Труд»: «Я думаю, що не помилюсь, коли скажу, що всі, хто цікавиться українською сценою (звичайно, хто зміг придбати білет), були на виставі» [52, с. 636; 638].

До цього слід додати, що в ці ж роки опублікували свої праці, присвячені 25-літньому ювілею українського театру, Г. Ашкаренко й С. Русова та деякі інші їхні сучасники.

Західноукраїнський театр

З перемінним успіхом розвивалось українське театральне мистецтво у 1880–1900-ті роки на теренах Західної України, що входила до складу Австро-Угорської імперії. Театральний процес тут відбувався «під знаком єднання з українським театром у Російській імперії». Винятком було Закарпаття, де «в цей час немає проявів навіть аматорського театру» [42, с. 413].

На території Галичини і Буковини з 1873 р. функціонує два професійні театральні колективи – приватна українсько-польська трупа О. Бачинського і Руський театр, яким безпосередньо опікувалося товариство «Руська бесіда». «Руська бесіда» зазвичай наймала керівників театру. На 1881 рік вона уклала контракт з Бачинським. А наступного року, виходячи з результатів конкурсу, в Руському театрі було призначено два керманічі – І. Біберович (адміністративний директор) і І. Гриневецький (режисер). У такому тандемі ці останні працювали ще вісім років, тобто до смерті Гриневецького (1889 р.), після чого три роки І. Біберович очолював театр одноосібно. Щоправда, за умовами контракту мистецькі справи відтепер були у віданні театального віділу. Результати діяльності Біберовича і Гриневецького вельми плідно позначилися на розвої українського театального мистецтва в Галичині. «Театр Руський п-нів Гриневецького і Біберовича в теперішнім стані сміло може порівнятися з найліпшими провінціальними театрами, які коли-небудь у нас були, – писав через кілька років потому про діяльність згаданого колективу І. Франко в історичному огляді “Руський театр у Галичині” (1885). – Режисером єсть п. Гриневецький, чоловік не тільки талановитий, але посідаючий зовсім поважне фахове образование. За його старанням кожна штука появляється на сцені добре вистудійована і старанно виконана, що з похвалою підносить навіть львівська польська печать...» [65, с. 43].

Прикметно, що з роками Франко став значно критичніше поціновувати роль Гриневецького в історії галицького театру. Обумовлено це зміною його естетичних пріоритетів. Тепер він хотів би бачити на рідній сцені якомога більше творів, наближених до народного життя, творів, які були б цікавими і зрозумілими простому людові, а не примітивних водевілів, що задовольняють здебільшого потреби польської панівної верхівки та полонізованої чи знімченої частини (на жаль, більшої) українській інтелігенції. Саме цим можна пояснити тональність, якою відзначається Франкова праця «Українсько-руська (малоруська) література», що вийшла друком 1898 р. У згаданій роботі автор нещадно критикує Гриневецького, який, на його думку, не зміг на повну силу скористатися своєю можливістю впливати на користь поступального розвитку національного

театрального мистецтва. Сталося це тому, що Гриневецький, як зауважує Франко, будучи талановитим артистом, «учився на польській сцені, котра, як відомо, не має зовсім народного мистецтва, а зате розвинула жанр салонної, розмовної комедії» [64, с. 99].

Згодом Франко більш детально викладе свої погляди на розвиток західноукраїнського театру у статті «Уваги про галицький театр» (1900). «Щоб зрозуміти стан нашого театру, – зазначає критик, – треба пам'ятати, що загальноприйнятний тип м і с ь к о г о т е а т р у не відповідає нашим національним відносинам у Галичині. У нас нема великих міст, ані великих промислових центрів, де би купчилося багато заможної інтелігенції. <...> Найбільша частина руської публіки, що могла б і хотіла б заповнювати руський театр, живе по селах. <...> Таким робом, наш театр уже аргіогі, силою обставин засуджений на те, що на провінції мусить притягати до себе неруську публіку, поляків і євреїв, які й справді дають не раз і половину всього доходу. Маючи на увазі, що та публіка в значній часті не розуміє руської мови, а йде до театру задля співів, танців і костюмів, руський театр мусить давати в своїм репертуарі значне місце оперетці та пустим фарсам, мусить і руські народні штуки підпускати якомога більше оперетковим елементом – фарсами, співами та танцями» [65, с. 113].

Але хоч як би там було, саме за часів Гриневецького на сцені галицького театру з'явилися (чи продовжували виставлятися) такі твори, як «Рівізор» і «Одруження» М. Гоголя, «Гроза» (в українському перекладі «Буря») О. Островського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Глитай, або ж Павук», «Пошились у дурні», «Невольник» М. Кропивницького, «Підгоряни» І. Гушалевича, «Гальшка Острозька» О. Огоновського, «Павло Полуботок» О. Барвінського, «На добродійні цілі», «Тато на заручинах», «Соколики», «Шляхта ходачкова», «Аргонавти» Г. Цеглинського, «Вечорниці» П. Ніщинського та ін.

Серед когорти кращих артистів, що виступали в цю добу на галицькій сцені, варто згадати таких майстрів, як К. Підвисоцький, С. Стефурак, В. Плошевський, Т. Гембицький, К. Лясковський, М. Ольшанський, І. Біберовичева, І. Стефарукова, Е. Стечинська, Е. Підвисоцька.

Історик українського театру в Галичині Степан Чарнецький свою брошуру, присвячену періоду урядування Гриневецького й Біберовича, назвав «Золотим віком українського театру» (1916).

Чимало корисного у плані оновлення західноукраїнської сцени вдалося зробити також театральному референтові виділу «Руської бесіди» Євгену Олесницькому, який обіймав зазначену посаду упродовж 1888 – 1892 років. Саме завдяки сприянню Олесницького репертуар галицького театру поповнився такими п'єсами, як «Лимерівна» (на галицькій сцені йшла під назвою «Діти неволі») Панаса Мирного, «Безталанна», «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, «Не судилось»,

«Різдвяна ніч», «Утоплена», «За двома зайцями» М. Старицького, «Вихованець» і «Пилип-музика» М. Янчука, «З житейського моря» Г. Борковського та ін.

Все частіше практикується в ці роки стажування окремих галицьких акторів (це, наприклад, Кость і Емілія Підвисоцькі) у наддніпрянських професійних трупах.

Відзначаючи благодатний вплив на галицький театр кращих п'єс східно-українських авторів, Франко писав: «Твори ті оживили й нашу галицько-українську драматичну продукцію. Частково під їхнім впливом автор наскрізь неприродних і маріонеткових “салонових” комедій <...> Гр[игорій] Цеглинський написав свою кращу комедію “Ходачкова шляхта”. Під впливом українців було написане моє “Украдене щастя” і наступні драми з сучасного сільського життя (“Рябина”, “Учитель”))» [64, с. 100].

Однак на початку 90-х років загальний мистецький рівень галицького театру знову погіршується, через що чимало талановитих акторів покидає колектив. За цих умов всю відповідальність за стан справ у трупі бере на себе виділ товариства «Руська бесіда», який відтепер безпосередньо призначає управителів театру, які щотижня мають звітувати перед ним. Але це не змогло суттєво поліпшити ситуацію (принаймні на першому етапі), позаяк серед управителів незрідка траплялися випадкові люди, в тому числі й малообізнані в театральній справі. Досить точно одну з головних причин занепаду тодішнього галицького театру змалював у жовтні 1893 року М. Кропивницький. Останній у листі до редактора журналу «Зоря» Василя Лукича-Левицького висловлює щире здивування тим, що галицьку сцену заповнили здебільшого низькопробні перекладні драматичні оперети. Серед них, наприклад, «Корневільські дзвони» Р. Планкета, «Зелений острів» Ш. Лекока, «Єлена Прекрасна» і «Пташки півчі» Ж. Оффенбаха та інші. І це в той час, підкреслює драматург, коли у галичан відсутні переклади таких шедеврів, як «Лихо з розуму» Грибоєдова, «Влада темряви» Л. Толстого, інші всесвітньовідомі п'єси, а «в німців і французів усе те є» [23, с. 428].

Закликаючи західноукраїнських театральних діячів більше уваги приділяти кращим зразкам світової драматургії, Кропивницький водночас щиро вірить у те, що серед галичан неодмінно знайдуться актори, здатні зіграти на відповідному рівні навіть шекспірівських героїв. «Кажете, що до творів Шекспіра нема акторів, – продовжує він свій епістолярний діалог з В. Лукичем-Левицьким. – Правда, що це захід не малий, не легкий і не простий; тад же ж не святі горшки ліплять. У нас, в Росії, шекспірівський репертуар відбувається у багатьох великоруських трупах і непогано. “Отелло”, “Макбет”, “Гамлет”, “Король Лір”, “Шейлок”, “Виндзорские кумушки”, “Укрощение строптивой” – це такі п'єси, котрі стільки ж популярні, як і класичні твори російських авторів. Коли Англія дала: Гарріка, Ольриджію; Італія:

Росії, Сальвіні, Магді; Германія: Поссарта, Барная; Росія: Мочалова, Рибокова і інших Гамлетів, то чому ж Україна не мусить дати його?» [23, с. 428].

Якоюсь мірою покращується ситуація, коли посаду режисера в Руському театрі обіймає Кость Підвисоцький (1893 по 1897 рр.), який, пробувши певний час у Наддніпрянщині, зумів внести свіжий струмінь у розвиток західноукраїнського театрального мистецтва. Саме Підвисоцький під час гастролей театру влітку 1893 р. в місті Км'янці-Струмиловій уперше здійснив постановку п'єси І. Франка «Украдене щастя» (текст твору, щоправда, був спотворений цензурою).

У подальші кілька років Руським театром опікуються С. Янович, А. Стечинський, Т. Ольховський, Л. Лопатинський, М. Ольшанський, О. Поліщук, Т. Гембицький та ін. За цей час репертуар трупи поповнився новими п'єсами. У цьому контексті варто назвати твори І. Франка («Учитель», «Рябина», «Кам'яна душа», «Майстер Чирняк»), Л. Лопатинського («Свекруха» і «До Бразилії»), І. Мидловського («Наші переселенці»), Я. Невестюка («Кандидат»), а також драми й комедії східноукраїнських авторів – І. Карпенка-Карого («Лиха іскра поле спалить і сама щезне», «Чумаки»), Б. Грінченка («Нахмарило», «Ясні зорі») та ін.

Утім, незважаючи на вдосконалення репертуару, в цілому на початку 1900-х років художній рівень галицького театрального мистецтва залишається надто низьким. З метою поліпшення ситуації 1904 року театральний виділ укладає контракт з Миколою Садовським, який упродовж року обіймає в Руському театрі посади директора й режисера і вже від свого імені запрошує до трупи свою незмінну сценічну партнерку Марію Заньковецьку, актора Северіна Паньківського, галичанина за походженням, і капельмейстера Бойченка.

Варто зауважити, що Садовському на певний час вдалося переломити ситуацію на краще. Він запровадив на галицькій сцені нові режисерські принципи, які робили акторську гру більш реалістичною, наближеною до життя, віднайшов серед молодих акторів низку справжніх талантів, які досить скоро під його керівництвом зуміли продемонструвати свій хист. Серед них – Василь Юрчак, Петро Дяків, Євген Захарчук та ін. Декого з цих артистів режисер згодом запросив до свого стаціонарного театру в Києві.

Суттєво оновлений був і репертуар трупи. За Садовського на галицькій сцені виставлялися твори І. Карпенка-Карого («Бурлака», «Сто тисяч», «Батькова казка», «Наймичка», «Мартин Боруля», «Безталанна»), М. Старицького («Зимовий вечір», «Чорноморці», «Циганка Аза»), М. Кропивницького («Зайдиголова»), Є. Чирікова («Євреї») та ін. Щоправда, про історичні п'єси, котрі з великим успіхом ішли в Наддніпрянщині, як згадував сам М. Садовський, не могло бути й мови, оскільки «влада, від якої залежав дозвіл тієї чи іншої п'єси, була польська, а в наших історично-драматичних творах стосунки з поляками неодмінні й неприємні» [48, с. 142].

Поціновуючи режисерський хист цього майстра сцени, історик галицького театру С. Чарнецький писав: «Садовський умів вивести народну драму на сцені так, що вона викликувала прямо вражіння дійсності, а збірні гуртові яви, як, напр[иклад] сход у II дії “Бурлаки”, просто хапали за очі своєю природністю й життєвою правдою» [66, с. 130].

Завдяки геніальній режисурі Садовського, а також неперевершеній грі його й Заньковецької Руський театр став народною трибуною і, по суті, майстер-класом для багатьох акторів.

Але все це не змогло суттєво вплинути на становище, в якому загалом опинився галицький театр. Принаймні через кілька років потому (1910 р.) І. Франко писав: «...Далеко гірше, ніж на російській Україні, поставлена в Галичині справа з театром. Як звісно, у нас лиш одна трупа, та й та ледве дихає, неважачи на красу субвенцію. Репертуар тої трупи щонайменше в трьох четвертих частях ненаціональний, а міжнародний і то, власне, найпліхшого калібру: оперетки та плиткі фарси. Українські драми при дуже нестаранній а не раз і зовсім недотепній грі наших артистів не роблять у нас враження, а наша власна драматична продукція зовсім небагата і невисокої вартості» [65, с.183]. Щоправда, були в галицького театру зазначеної доби і деякі переваги перед наддніпрянською сценою. Це проявилось передусім у тому, що він не мав (чи майже не мав) обмежень у своєму репертуарі, а тому, на відміну від східно-українських труп, у нього була можливість виставляти твори з життя національної інтелігенції (комедії Г. Цеглинського), на історичну тематику (драми О. Огоновського, С. Воробкевича, Ю. Федьковича), а також п'єси західноєвропейських, польських і російських авторів (К. Гольдоні, Ф. Грільпарцера, Ф. Шіллера, Г. Кляйста, О. Фредра, М. Балудького, М. Гоголя, О. Островського).

Перший постійний театр Миколи Садовського

Багато в чому визначальним для подальшого розвитку українського сценічного мистецтва стає 1907 рік – рік початку функціонування постійного театру Миколи Садовського в Києві. До цього українські трупи не мали змоги подовгу виступати в одному місті, хай і великому, позаяк це потребувало постійного оновлення репертуару, що в умовах жорстокої цензури щодо нових українських



Микола Садовський

п'єс, а надто заборони виставляти перекладні твори, було справою практично нереальною. До того ж задля такого заходу потрібно було мати спеціальний дозвіл, який в умовах перманентних утисків української культури теж одержати було непросто. Дещо легше в цьому плані стало під час першої російської революції, коли захитались устої імперії, повіяв вітер перемін й інколи стало можливим деякі речі робити, по суті, явочним порядком. Саме так, організуючи свій новий театр, і поступив Садовський, який прагнув створити стаціонарний драматичний колектив на кшталт Московського Художнього театру. За словами одного з учасників цих подій І. Мар'яненка, театр Садовського ставив собі за мету перш за все «боротися з засміченням українського репертуару мотлохом різних

доморощених драматургів, що писали “під Кропивницького” та “під Старицького” і культивували найпримітивнішу “горілчаногопачну” мелодраму». Іншим пріоритетом трупи було «піднесення культури акторської гри та акторського слова. На той час це був єдиний український театр з такими прогресивними завданнями. Решта українських театрів, яких тоді налічувалося вже досить багато, ладні були грати що завгодно і як завгодно, аби якимось існувати. Виняток становив лише театр під проводом П. К. Саксаганського, який жив в основному п'єсами І. К. Тобілевича; перекладними п'єсами він теж не поповнював свого репертуару» [31, с.145].

Садовський волів набрати трупу «з молодого й якомога інтелігентного матеріалу» [48, с. 145]. Чимало таких виконавців він віднайшов у Ніжині серед місцевих аматорів, якими керувала М. Заньковецька, а також у Полтаві – одному з основних осередків аматорського руху. До свого нового колективу митець запросив також кілька досвідчених артистів. Сформовано було театр у серпні 1906 р. в

Полтаві. Крім самого Садовського, до складу трупи увійшли М. Заньковецька (як один із керівників), Г. Борисоглібська, О. Полянська, Ф. Левицький, І. Загорський, І. Мар'яненко, С. Паньківський, А. Герцик, О. Петляш, І. Ковалевський, Ю. Милович, Г. Березовський та ін. Згодом до них приєднався уславлений в майбутньому Лесь Курбас.

Розпочав свої виступи новостворений колектив у Полтаві. Потім поїхав з гастролями до Миргорода, Ромен, Ніжина, Житомира, Могилева, Кам'янець-Подільського. А на першому тижні Великого Посту, тобто на початку 1907 р., прибув до Києва, де Садовському на тривалий термін удалось орендувати приміщення театру «Товариства грамотності».

Репертуар театру Садовського складався як з класичних українських творів (І. Котляревського, С. Гулака-Артемівського, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка), так і п'єс сучасних авторів – апологетів нової європейської драми. Йдеться передусім про драматургію Лесі Українки («Камінний господар»), В. Винниченка («Брехня»), Л. Старицької-Черняхівської («Гетьман Дорошенко»). Крім того, тут виставлялася російська й зарубіжна класика, що для тогочасних українських труп було справжнім новаторством, оскільки раніше українською мовою їх грати було заборонено.

Серед перших постановок світових шедеврів був гоголівський *«Ревізор»* (1907). За словами Садовського, «це був той іспит, що його український театр повинен був скласти перед очима всієї публіки на право стати... з високо піднесеною головою серед усіх європейських театрів» [48, с.164].

Ролі були розподілені так: Городничий – М. Садовський, Ганна Андріївна (дружина Городничого) – О. Полянська, Марія Андріївна (їхня донька) – О. Петляш, Хлестаков – І. Мар'яненко, Бобчинський – І. Загорський, Добчинський – І. Ковалевський.

Напередодні спектаклю, згадує І. Мар'яненко, серед театралів ходили розмови: «Ну, можна припустити городничого, його родину, чиновників... але щоб Хлестаков, який приїхав з Петербурга, розмовляв українською мовою – це номер!» [31, с. 158].

Утім, театр успішно здав цей іспит. Гра, що йшла у звичній реалістичній манері, була настільки високохудожньою, що глядачі забули, якою мовою виконується вистава. До того ж, на думку знавців театрального мистецтва, у постановці Садовського «було багато нового й цікавого» [31, с. 160].

Прикметно, що через дев'ять років (у вересні 1916 р.) Садовський відновить постановку гоголівського *«Ревізора»*. Роль Городничого, як і колись, виконуватиме він сам, а Хлестакова цього разу майстер віддасть Лесю Курбасу. «Вистава, як і раніше, справляла дуже хороше враження» [5, с. 110], – згадував відомий театральний діяч В. Василько, який у цей час теж працював у театрі Садовського.

1909 р., окрилена успіхом «Ревізора», трупа здійснить постановку комедії О. Островського «Доходное место», яка в перекладі М. Садовського одержала назву «Тепленьке місце». Це був другий іспит, який успішно здав колектив.

Окрім того, силами акторів Садовського були поставлені такі п'єси, як «Галька», «Сільська честь», «Євреї» Є. Чирікова, «Забавки» А. Шніцлера, опера «Катерина» (за Шевченком) М. Аркаса, музична комедія «Енеїда» (музика М. Лисенка, текст М. Садовського) та ін.

Доречно зауважити, що ціни в театрі Садовського були вельми демократичні, особливо на вранішні вистави, котрі влаштовувались у неділю і святкові дні. Кращі місця в партері на такі спектаклі коштували всього по 50 коп., не говорячи вже про галерею, куди квиток можна було придбати за п'ятак. Так митець намагався прилучити до національної культури якомога ширше коло глядачів із найбільш бідних верств населення – передусім студентів і гімназистів, а також робітничу молодь. І це дало свої позитивні результати. Вранішні вистави проходили зазвичай з аншлагом. У такий спосіб театр Садовського сприяв вихованню у публіки (в тому числі майбутньої української інтелігенції) не лише доброго естетичного смаку, а й сприяв пробудженню національної самосвідомості.

Важливою подією в культурному житті України стало святкування 15 січня 1908 р. в театрі Садовського 25-річного ювілею артистичної діяльності М. Заньковецької. «Сцена була засипана квітами і заставлена подарунками, – згадує І. Мар'яненко. – Безліч привітальних телеграм надійшло з усіх кінців не тільки України, але й великої Росії» [31, с. 139]. Це був, по суті, підсумок творчого шляху всього нового українського театру, народження якого майже збігається з початком артистичної кар'єри примадонни.

У січні 1919 р., напередодні зайняття Києва більшовиками, Садовський приймає рішення разом з основною частиною трупи покинути місто. Спочатку театр переїхав до Вінниці, а потім до Кам'янець-Подільського, де перебував майже упродовж року. У Кам'янець-Подільському виставлялися в основному спектаклі за українською класикою. З нових творів репрезентована була лише вистава за п'єсою С. Васильченка «Куди вітер віє». Відносно спокійне життя акторів закінчилося на початку 1920 р., коли під натиском більшовиків армія Симона Петлюри змушена була покинути місто і відступити на територію Польщі. Рішення переїхати в Галичину приймає й Садовський, однак більша частина акторського колективу не підтримала нелегке рішення свого керівника. До Станіслава (тепер Івано-Франківськ) Садовський приїхав лише з невеличкою групою своїх однодумців. Тут актори виступали упродовж квітня й травня, а у червні переїхали до Тернополя. «Грали «Мартина Борулю», «Сто тисяч», «Безталанну», «Бурлаку». На щастя, збори були хороші...» [5, с. 168]. Потім трупа

вийхала до Львова. Але по дорозі на деякий час зупинилась у Тарнові. У Львові актори розбрелися, хто куди [5, с. 169].

Так після успішної чотирнадцятилітньої діяльності першокласний український театр остаточно припинив своє існування, а його очільник разом з драматургом С. Черкасенком і актором М. Миленком, що залишилися вірними майстру і в ці нелегкі часи, близько року змушений був жити у місті Лева без роботи.

Театральна діяльність Миколи Садовського на еміграції

Знову посміхнулася фортуна Миколі Садовському на початку 1921 р., коли йому прийшло запрошення очолити «Руський театр» в Ужгороді від місцевого товариства «Просвіта», яке отримало від президента Чехословаччини Т. Масарика одноразову субсидію (250 тисяч крон) задля організації національного театру.

Варто зауважити, що постійний український театр в Ужгороді на той час уже існував, але всього кілька місяців. Урочисте його відкриття відбулося 15 січня 1921 р. промовою отця Августина Волошина – голови організаційної комісії. На святі було чимало поважних гостей, у тому числі губернатор Григорій Жаткович, віце-губернатор Петер Еренфельд, французький генерал Паріс, представник міністерства освіти та ін. Для прем'єри обрали драму М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Виставляли у новоствореному театрі й інші широковідомі українські твори – «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Суєту», «Хазяїна», «Наймичку», «Безталанну» І.Тобілевича (Карпенка-Карого), «Невольника» (за Шевченком) М. Кропивницького, «Украдене щастя» І. Франка, «Повернувся із Сибіру», «Лісова квітка» Л. Яновської тощо.

Ахілесовою п'ятою трупи був не надто високий художній рівень вистав. І це цілком зрозуміло, оскільки в її складі було всього два професійні актори – М. Біличенко і М. Приємська-Дніпрова. Вони ж виконували й обов'язки режисерів. Саме ця обставина і спонукала керівництво «Посвіти» запросити працювати в театрі Садовського, якому було запропоновано обійняти дві посади – директора й режисера. Період, коли український театр у Закарпатській Україні очолював цей справжній майстер сцени (1921 – 1923 рр.), поправу вважається його розквітом.

До Ужгороду Садовський разом з кількома своїми товаришами по сцені (Миколою Миленком, Валентиною Івановою, Миколою Кричевським, Спиридоном Черкасенком) прибув у липні 1921 р. Окрім того, майстру вдалося визволити для свого театру з табору для переміщених осіб ще кількох акторів (О. Левицького, П. Чугая, М. Певного). У місцевих часописах «Руська Нива» і «Вперед»

повідомлялося: «Цими днями приїхав до Ужгороду корифей руської театральної штуки Микола Садовський. <...> Розписувати про значення й славу цього чоловіка є злишне, бо це вже зробили інші люди, оцінюючи його працю <...> Ми сподіваємося, що з його приїздом наш театр стане на європейській висоті» [71, с. 68].

За театральну справу на Закарпатті Садовський узявся з великим ентузіазмом. «Нарешті хтось про мене згадав, – писав він у листі до Софії Тобілевич від 11 січня 1923 р., – і запросили мене директорувати в Ужгороді, і ось уже другий рік я бовтаюсь у цій калюжі, не бачачи вдалині ніякого просонця. Роботи до чорта, а толку мало. З неуків треба було зробити акторів і сформуванати театр. Тепер він вже є. Правда прийшлося додати декого з фахівців – тих акторів, що були розсипані по горах і долинах Польщі та Галичини. Але розгорнути свої крила нема де, тісно – літати не можу» [5, с. 169].

Грали в театрі очолюваному Садовським, переважно українську класику, зокрема, такі твори, як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Дай серцеві волю, заведе у неволю», «Пошились у дурні», «Вій» (за Гоголем) М. Кропивницького, «Утоплена», «Сорочинський ярмарок», «Циганка Аза», «Чорноморці», «Тарас Бульба» М. Старицького, «Катерина» (за Шевченком) М. Аркаса, «Суєта», «Хазяїн», «Сто тисяч», «Розумний і дурень», «Гандзя» І. Карпенка-Карого, «Лимерівна» П. Мирного, «Украдене щастя» І. Франка, «Про що тирса шелестіла», «Казка старого млина», «Гайдамаки», «Відьма» (за Шевченком) С. Черкасенка, «Гріх», «Натусь», «Закон» В. Винниченка, а також дещо з європейської драматургії [5, с. 170].

Робота на чужині не надто надихала майстра. Він постійно стикався з труднощами, здолати які не міг за жодних обставин. І це його гнітило. Найбільшою проблемою було те, що значна частина ужгородської публіки «була або мадьярська або змадьяризована, здебільшого не розуміла української мови» [5, с. 171], а тому не надто цікавилася українськими спектаклями. Аби залучити глядачів до театру, Садовський влаштовував навіть безкоштовні вистави, але це мало допомагало. Театр занепадав. У пошуках заробітку трупа постійно виїздила на гастролі до різних провінційних містечок, де переважно жили етнічні українці, – Берегове, Мукачів, Хуст, Солотвине, Рахів, Ясиня, Чоп, Радотин, Батів, Волошинка, Кирильгаза. Інколи вдавалося грати спектаклі навіть у столиці Чехословаччини – Празі, де український репертуар користувався успіхом [5, с. 170].

Все це призвело до того, що після закінчення контракту наприкінці літа 1923 р. Садовський покинув театр і переїхав до передмістя Праги з надією влаштуватися на роботу в кіностудію. Але й цим його мріям не судилося здійснитись. Потерпіли фіаско і плани організувати у Чехословаччині новий український театр, задля чого митець мав намір запросити з України акторів

М. Малиш-Федорець і С. Паньківського. Проте чехословацький уряд відмовив їм у візах.

Неможливість займатися улюбленою акторською працею, постійний сум за рідним краєм, а також невлаштованість життя на еміграції зрештою спонукали Миколу Садовського просити дозволу повернутися на Батьківщину. Такий дозвіл він отримав у березні 1926 р.

Останні штрихи діяльності корифеїв на початку ХХ ст.

1912 року М. Заньковецька і П. Саксаганський роблять спробу заснувати у Харкові Український Художній театр на кшталт однойменного московського. Юридичним засновником його мало стати товариство імені Квітки-Основ'яненка. Велась активна підготовча робота по формуванню трупі. За ескізами художника С. Васильківського виготовлялись декорації. Але відсутність достатніх матеріальних можливостей, а потім Перша світова війна завадили здійсненню цього плану.



*М. Заньковецька,
1912 р.*

Продовжує свою театральну діяльність у першому десятилітті нового ХХ століття й засновник усталеного театру корифеїв Марко Кропивницький, час від часу гастролуючи у складі тієї чи іншої драматичної трупі (О. Сулова, Т. Колісниченка, П. Прохоровича, Л. Сабініна, Ф. Волика). Його вплив на публіку, як зауважує І. Мар'яненко, «був колосальний». Незрідка при появі митця на сцені «глядачі вставали з місць і протягом добрих п'яти хвилин вітали оплесками та вигуками: “Слава!”, “Добро пожаловать!”, “Привіт, батьку наш!”, “Ура!” і т. д.» [30].



М. Кропивницький

Описуючи враження харківських глядачів від виконання актором у лютому 1909 року ролі Йосипа Бичка («Глитай, або ж Павук»), газета «Южный край» сповіщала: «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 образу, створеного Кропивницьким, дописувач 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 рецензентові 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» [7].

Український театр кінця ХІХ – початку ХХ ст. з позицій сьогодення

Те, що на початку 1880-х років у Наддніпрянщині 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» [64, с. 97].

В умовах, коли українське слово зазнавало жорстоких утисків з боку російського царизму, коли впливові російські шовіністи Кугель, Амфітеатров, Суворін слідом за міністром внутрішніх справ Валуєвим зухвало заявляли про те, що ніякої української мови ніколи не було, нема й не може бути, тріумф українського театрального мистецтва в столиці Росії був чимось неймовірним. Адже уявлення про українську культуру і щойно згаданих російських діячів, і багатьох інших, в тому числі пересічних театралів, було досить своєрідним. Вони постійно твердили про те, що це не більше, ніж екзотика яка не має нічого спільного зі справжньою високохудожньою культурою. Головні її атрибути – баранячі шапки, шаровари, гопак, галушки та все таке інше. І слід зауважити, що російський царизм усе робив 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 так званому листі з Чернігівської

губернії про організацію народних труп, опублікованому 1898 р. в журналі «Русское богатство» (№ 7), наприклад, акцентувалось на тому, 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» [72, с. 87].

Подібні стереотипи були надто стійкими. Як зазначається в монографії «Українська література в російській критиці кінця ХІХ – початку ХХ ст.», навіть після творів таких визначних драматургів, як Кропивницький, Старицький Карпенко-Карий, Франко, Леся Українка, домінували переконання, що українських п'єс без горілки не те, що не буває, а що їх «народ не зміг би зрозуміти, а тому й не приймає» [62, с. 75 – 76].

Досить ґрунтовно ці проблеми висвітлив 1897 р. 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...» [19, с. 280].

Російське самодержавство робило все можливе, аби стримати пробудження національної свідомості українського народу, аби ще на початковому етапі задушити мрії про незалежну Українську державу.

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 з 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 погодились 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, – зазначає

Садовський. – Перша сторінка з заголовком вирізана, замість неї приліплена друга і написано: “*К представлению дозволена*”» [48, с. 60 – 62].

Варто звернути увагу і на таку проблему, як рецензування українських п’єс та вистав у періодичній російській пресі (національних газет та журналів до 1906 року в Наддніпрянщині взагалі не існувало), оскільки воно далеко не завжди було об’єктивним. Незрідка рецензенти дозволяли собі з великодержавною гордовитістю повчати українських митців. «Іноді мимоходом який-небудь рецензент обмовиться словом про українську драму, – зауважує Кропивницький у листі від 27 червня 1892 року до галицького журналіста, редактора часопису “Зоря” Василя Лукича-Левицького, – 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 цензурі 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 обобщенія, а втискують ті погляди у наукові твори» [23, с. 413].

Дещо раніше, під час петербурзьких гастролей трупи Кропивницького в листопаді 1886 – лютому 1887 років, щось подібне про перспективи розвитку українського театру говорив 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 помітно 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» [56].

Однак надзвичайно високі художні досягнення національного театрального мистецтва протягом багатьох років і навіть десятиліть довели протилежне. Як зауважував 1901 р. 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» [64, с. 512].

А лещата «державної самоволі» постійно нагадували українським митцям про своє існування. Показовий щодо цього документ зберігається в Державному архіві Харківської області. Це підписка, якою Кропивницький змушений був засвідчити 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 поліцеймейстера, 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'язуюсь виконати. (Антрепренер малоросійської трупи) режисер трупи російських акторів Марко Кропивницький» [9].

Про подібне ставлення до представників української культури з боку російських владних структур згадує і Карпенко-Карий. За словами письменника, в деяких містах усіх без винятку українських акторів і актрис примушували особисто приходити до поліції й засвідчувати там про свою благонадійність [19, с. 282].

Отож, розраховувати за таких умов на підтримку української культури з боку російської держави, як це було, наприклад, щодо галицького театру в Австро-Угорській імперії, годі було й думати. Тим часом тяжке становище, в якому опинилось українське театральне мистецтво наприкінці ХІХ – початку ХХ 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» [23, 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 [31, 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.

Окрім того, українським акторам досить часто доводилося виступати в непристосованих для улаштування спектаклів приміщеннях. Особливо погані умови були в Бахмачі, Вінниці, Кобеляках та багатьох інших невеличких містах і селищах. «...В провінції немає театрів, – зауважує у згаданій вже “Записці до з'їзду сценічних діячів” І. Карпенко-Карий, – і вистави даються в поганих, лодних, з протягами, без усяких вигод для публіки сараях, швидше придатних для пристойної стайні, ніж для театру» [19, с. 279].

Через різноманітні утиски та обмеження з боку столичних і місцевих чиновників українські трупи часто були неспроможні витримати конкуренцію з театральними колективами панівної нації. Так, виставляти українську п'єсу дозволялося лише за умови, що в той же самий день обов'язково буде зіграний і російський спектакль. І місцеве начальство, як правило, пильно стежило за тим, щоб кількість дій у обох виставах була тотожною. А це потребувало додаткових витрат, притому вельми суттєвих.

До цього слід додати, 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 Варшаві⁹ з усіх приїжджих труп, окрім російської, беруть на правительственні театри (бідне правительство) шосту часть валового збору; це страшенна сума. <...> Куди не кинь, то все клин» [23, с. 461].

Можна, звичайно, віднайти й чимало інших прикладів дискримінації української мови, драматургії чи театрального мистецтва в добу російського царизму. Однак, попри все, українська культура не тільки вижила, а й продовжувала розвиватися.

Підсумовуючи, варто згадати слова академіка Р. Пилипчука, який, зокрема, зауважив: «Розвиваючись у різних суспільно-політичних реаліях, зумовлених пануванням двох різних імперій – Російської та Австро-Угорської, український театр у ХІХ ст. набув різних організаційних і мистецьких форм, продемонструвавши постійне взаємопритягання, взаємопроникнення і внаслідок цього – єдність українського театрального процесу, його цілісність, яка здобула остаточне утвердження у ХХ ст.» [42, с. 418].

⁹ З кінця ХVІІІ ст. до жовтневого перевороту 1917 р. значна частина Польщі, так звана Конгресова Польща (в тому числі й Варшава), входила до складу Російської імперії.

Життєвий і творчий шлях Марка Кропивницького

Марко Лукич Кропивницький увійшов в історію української культури як видатний драматург, неперевершений актор і режисер, талановитий композитор. Його внесок у розвиток національного театрального мистецтва неможливо переоцінити. Саме йому належить честь засновника українського професійного театру на теренах Східної України. Сучасники ще за життя називали його «батьком українського театру».

Народився митець 7 травня (25 квітня за старим стилем) 1840¹⁰ р. в селі Бежбайраки на Херсонщині (тепер с. Кропивницьке Новоукраїнського району Кіровоградської обл.) в родині управителя маєтків місцевого поміщика. Батько, Лука Іванович, хоча і вважався дворянином за походженням, але, як писав драматург у «Автобіографії», був людиною «труда мозольного» і знав, що таке злидні [23, с. 145]. Специфіка служби не



М. Кропивницький

дозволяла йому приділяти достатньо уваги вихованню дітей. Проте Лука Іванович піклувався про сім'ю, як тільки міг, і з усіх сил намагався дати сину і доньці можливу на той час освіту. Мати, Капітолїна Іванівна, зросла в дуже бідній родині колишнього кріпака І. А. Дубровинського, де брудна лайка та фізичне покарання вважалися буденною справою. Вона мала чудовий голос, грала на фортепіано, флейті, гітарі та багатьох інших музичних інструментах, але, на відміну від батька, була досить легковажною. Коли синові виповнилося п'ять років, Капітолїна Іванівна покинула сім'ю заради гусарського офіцера. Так малолітній Марко став напівсиротою при живій матері.

Через деякий час Лука Іванович зійшовся з нянькою своїх дітей Явдохою Петлішенко, яку він викупив з кріпацтва (офіційно одружитись удруже він не міг, позаяк нерозірваним залишався перший шлюб). Мачуха дуже любила горілку. Користуючись майже повсякденною відсутністю батька, який був на службі у

¹⁰ Стосовно дати народження Кропивницького існують деякі розбіжності. Так, М.К.Смоленчук (праця «Марко Кропивницький і його рідний край» – К., 1971, с. 8) указує на те, що у знайденій ним метричній книзі Покровської церкви села Бежбайраки записано, що М. Кропивницький народився 10 (22) травня 1840 року. Ми дату народження письменника наводимо за його «Автобіографією (За 65 років)».

князя Кантакузена в сусідньому селі Катеринівці, вона постійно влаштовувала в оселі п'яні оргії. На долю ж Марка та його шестирічної сестри Ганни випадали здебільшого щоденна лайка та штурхани.

Отже, довелося в дитинстві майбутньому драматургові зазнати всіх тих прикрощів, які тільки могли випасти на долю сироти. Часто він разом із сестрою був і голодним, і ночував в нетопленій хаті. Виростав хлопчина серед простих людей, і друзями його були кріпацькі діти.

Але хоч якби там було, Лука Іванович не забував і про те, що син мав здобути освіту. Почалися Маркові «університети» на восьмому році життя з навчання у приватній школі шляхтича М. Рудковського в сусідній слободі Олександрівці. Хата, в якій знаходилася школа, складалась із двох половин. На одній була школа, а на другій мешкала сім'я Рудковського. Частина учнів, в тому числі й Марко, жила в школі. Спали всі разом, покотом на долівці. У школі Рудковського учні мали не тільки навчатися, а й виконувати всю роботу по господарству: доглядати худобу, полоти баштан, поливати капусту та все таке інше. Притому за навіть незначну провину Рудковський повчав свою дармову робочу силу нагайкою. Не раз довелося скуштувати такої вчительської «ласки» й малому Маркові. Скінчилося це «навчання» тим, що розгніваний Лука Іванович відшмагав «пана професора» батогом, а сина забрав додому.

Потім, намагаючись продовжити освіту, Марко кілька років змушений був жити то в маєтку князя Кантакузена, то в садибі генерала Бутовського, то на квартирі офіцера Бракера, то в оселі попа Нестеровського.

Більш-менш системну освіту вдалося здобути Кропивницькому в Бобринецькій повітовій школі, де він навчався з 1853 по 1856 рік. У цей час хлопчина жив у сім'ї своєї бабусі по матері Уляни Василівни Дубровинської. Сини його бабусі Олексій, Єгор, Микола і Федір були музикально обдарованими людьми, добре грали на різних музичних інструментах, любили літературу. «...Не проходило навіть вечора, – згадує 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 чумак сім літ по Дону...» та ін.) [23, с. 182].

Живучи в Бобринці, Марко часто бачився з матір'ю, яка розучувала з ним вокальні партії, навчала грі на фортепіано, скрипці, гусях.

Величезний вплив на вирішення подальшої долі Кропивницького мало його знайомство у підлітковому віці з театральним мистецтвом. Сталося це завдяки приїзду до Бобринця влітку 1854 р. драматичної трупи Л. Млотковського. Після цього, як слушно зазначає М. Йосипенко, бажання виступати на сцені в нього

було таким, що «ані перспектива службової кар'єри, ані рішучі протести батька вже не змогли приглушити той потяг» [18, с. 14].

Через деякий час дядько Кропивницького Микола Дубровинський разом зі своїм товаришем організував у Бобринці театральний гурток, до якого залучив і небожа. «Здебільшого грали українські штуки...» [23, с. 204].

Після закінчення 1856 р. з похвальним листом повітової школи і невдалої спроби продовжити навчання в гімназії Кропивницький поступає на державну службу до повітового суду в місті Бобринці, де, працюючи дрібним чиновником, не полишає надії продовжити освіту. 1862 р. він їде до Києва і як вільний слухач відвідує юридичний факультет Університету Святого Володимира. Через деякий час любов до мистецтва приводить його в театр подивитися на знамениту артистку О. Фабіанську, яка в цей день виконувала роль хлопчика в якійсь перекладній мелодрамі. Враження від гри Фабіанської було таким, що юнак кілька днів ходив як непритомний, забув про все на світі, в тому числі й про науку, і став писати ночами п'єсу українською мовою (мабуть, це був його перший драматичний твір *«Микита Старостенко, або Незчуєся, як лихо спобіжить»*). Коли ж Кропивницькому вдалося побачити уславлену акторку на сцені вдруге (у спектаклі за французькою п'єсою Деннері і Лемуан *«Материнське благословення, або Бідність і честь»* у перекладі Перепельського¹¹), він уже остаточно дійшов висновку, що його покликання театр.

Провчившись як вільний слухач у Київському університеті три семестри, Кропивницький повертається до Бобринця, де в лютому 1864 р. знову поступає на службу до повітового суду на посаду «столоначальника по гражданській часті». Основною причиною повернення до рідного краю був, ясна річ, створений тут акторами Соболевими (братом і сестрою) 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 і російських драматургів, зокрема таких, як І. Котляревський (*«Наталка Полтавка»* й *«Москаль-чарівник»*), Г. Квітки-Основ'яненко (*«Сватання на Гончарівці»* і *«Шельменко – волостной писар»*), М. Ващенко-Захарченко (*«Іди, жінко, в солдати»*), М. Гоголь (*«Ревізор»*), О. Островський (*«Не в свої сани не сідай»* і *«Тепленьке містечко»*).

Саме силами акторів-аматорів була виставлена й перша драма Кропивницького *«Микита Старостенко, або Незчуєся як лихо спобіжить»* (згодом після суттєвої переробки п'єси одержала іншу назву – *«Дай серцеві волю, заведе у неволю»*).

¹¹ Псевдонім відомого російського поета М. Некрасова.

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 р. у зв'язку з переведенням повітового центру до Єлисаветграда (тепер – Кіровоград) Кропивницький переїжджає до цього міста, де обіймає посаду секретаря повітового і міського управління поліції. Оселяється він на квартирі 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 уголос твори відомих російських і зарубіжних письменників. Але не лише 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...» [23, с. 132].

Живучи в Єлисаветграді, не забуває Кропивницький і про театральні вистави, разом з місцевими аматорами та у складі заїжджих професійних труп виступає у приватному театрі Трамбіцького.

1869 р. з-під пера Кропивницького виходить друга його п'єса «Помирились», в якій сатиричними барвами змальовується заможна міщанська родина Панааса Гуріна. Через два роки потому письменник 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.

У вересні 1871 р. після смерті батька драматург назавжди покидає казенну службу, розпродує своє господарство, будинок і разом з дружиною Олександрою приїздить до Одеси, маючи намір продовжити навчання в місцевому університеті або консерваторії. В Одесі він одержує запрошення зіграти на сцені Народного театру графів Моркових і Чернишова роль Стецька у «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Успіх був грандіозним. Сталося це 12 листопада 1871 р. Вельми схвально відізналася про гру актора й місцева преса. «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» [38].

З цієї події розпочинається нова сторінка в біографії Кропивницького. На професійну сцену він приходить з умовою, що йому буде дозволено влаштовувати українські спектаклі. В Одесі митець розпочинає працювати над багатьма своїми сценічними образами, що стали згодом окрасою українського театру. Серед

них – *Шельменко* в комедіях Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик» і «Шельменко – волостной писар», *Іван Карась* у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, *Хома Кичатий* у «Назарі Стодолі» Т. Шевченка та ін.

Однак нелегко давалася Кропивницькому сценічна слава. Досить скоро після дебюту чимало колег-акторів стали йому заздрити. Дехто навіть говорив, що він попросту клеїть дурня, за що і аплодисменти, а рецензенти, мовляв, приятелі [23, с. 224]. Все це відбувалося на тлі неприховано ворожого ставлення значної частини публіки до українських вистав і всього українського взагалі. До того ж керівництво театру все частіше стало залучати актора до вистав російською мовою – переважно перекладних опереток.

Більш сприятливе середовище для розвитку українського театального мистецтва знаходить митець у Харкові, куди приїздить восени 1873 р. Тут йому пощастило поставити кілька українських п'єс, а також власну драму «*Дай серцеві волю, заведе у неволю*».

Після успішних гастролей на чолі невеличкої української драматичної трупи в Петербурзі (про це йшлося у першій главі) Кропивницький на запрошення директора галицького театального товариства «Руська бесіда» Теофілії Романович 1875 р. відправляється в шестимісячну творчу подорож по Галичині й Буковині, завдяки чому відрізана державним кордоном від Наддніпрянської України західноукраїнська публіка дістала змогу познайомитися з кращими зразками українського театального мистецтва у виконанні одного з найвидатніших тогочасних акторів.

Гастролюючи західноукраїнськими містами, Кропивницький, як і під час виступів у Петербурзі, відчував себе посланцем національної культури. Особливо показовим у цьому плані став випадок, що трапився з ним у Тернополі. Місцеві актори незрідка переходили з однієї національної трупи до іншої: з польської до української, з української до польської або до німецької і т. ін. Мова виконавців, як зауважував Кропивницький, 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...» [23, с. 233]. Але дехто з цих артистів щиро вважав, що це не вони говорять спотвореною українською мовою, а Кропивницький. «З першого ж дня п[ан] Наторський, – провадить далі драматург, – почав говорити, що моя мова не українська, а московська». І коли на запитання 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» [23, с. 112].

Усі свої ролі на західноукраїнській сцені Кропивницький виконував з великою майстерністю. Місцеві театрали це добре розуміли й відплачували акто-

рові щирою любов'ю. «Мене тут, по сцені, вважають апостолом» [23, с. 260], – ділиться своїми враженнями митець у листі до Є. Мячикова.

За словами Є. Олесницького, тоді ще учня Тернопільської гімназії, 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, котри-ми, за словами сучасника, раніше, мабуть, ще ніколи й нікого не вітали на терно-пільській 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 цілім персоналі театру, котрий, старався построїтись до нього так, що період той належав, безперечно, до найліпших часів у розвитку нашого театру» [40, с. 26–27].

Перебуваючи в Галичині, драматург створив на матеріалі західноукраїнської дійсності веселу «шутку-оперетку в 3 діях» (так автор визначив жанр твору) «Пошились у дурні», переклав з російської комедії – «Ревізор» (дві дії) М. Гоголя, «Поламане життя» І. Чернишова і «Актор Синиця» Д. Ленського. Останні дві під його керівництвом і за його участі були виставлені на галицькій сцені. Відомо, що у водевілі Д. Ленського митець зіграв головну роль.

Так же самовіддано на користь рідної культури продовжує працювати Кропивницький і після повернення до рідного краю. Але сталося так, що у травні 1876 р. Олександр II своїм так званим Емським указом заборонив українські вистави. Ця сумна звістка застала драматурга в Катеринославі (тепер – Дніпропетровськ), де він працював режисером і актором у драматичній трупі Д. Ізотова, репертуар якої значною мірою складався з українських п'єс. Заборона на українські спектаклі тривала понад п'ять довгих років. Увесь цей час митець змушений був працювати в російських трупах, перегравши «до 500 ролів на московській мові – від губернатора в «Птичках певчих» до Отелло» [23, с.115]. Проте відразу ж після одержання дозволу виставляти українські п'єси (сталося це восени 1881р.) Кропивницький енергійно береться за організацію національної театральної справи, водночас активно включившись у процес створення нових п'єс, які разом з драмами та комедіями М. Старицького й І. Карпенка-Карого склали основу репертуару заснованого згодом професійного українського театру на теренах Наддніпрянщини.

1880 – 1890 роки були роками творчого тріумфу Кропивницького. У цю добу він заснував чотири першокласні драматичні трупи (в тому числі славно-звісний театр корифеїв), постійно подорожував з гастроллями по Україні та інших регіонах тодішньої країни, разом зі своїми колегами-акторами незрідка виступав на сценічних підмостках Петербурга, Москви, Варшави, Мінська, Тифліса (тепер – Тбілісі), Баку, Вільно (тепер – Вільнюс) і т. д.

1890 р., уже будучи в zenіті слави, драматург оселяється на хуторі Затишок, «за 120 верст від Харкова і за 20 верст від повітового міста Куп'янська» [21, с. 23], недалеко від села Сподобівка (тепер Шевченківського району Харківської області). Обійстя знаходилось у мальовничій місцині. Тут було і чимало гаїв та лісів з поетичними галявинами, і ставок з красунями вербами, посадженими господарем, 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.



Будинок М. Кропивницького в Затишку. 1900-ті рр.

У садибі постійно гостювали друзі і знайомі митця. Серед них – артисти Г. Борисоглібська, С. Паньківський, В. Розсудов-Кулябко, М. Глоба, І. Загорський та ін. Протягом двох років тут жили діти небоги Тараса Шевченка Ірини Ковтунової (Палажка Гапка й Гнат), яким гостинні господарі надали необхідну

матеріальну і медичну допомогу [21, с. 41 – 42]. На особливу увагу заслуговує приїзд до Затишка уславлених майстрів української сцени І. Карпенка-Карого й М. Садовського. Сталося ця подія навесні 1900 р., і пов'язана вона була з майбутньою спільною роботою Кропивницького і братів Тобілевичів в об'єднаній трупі корифеїв, яку було створено за кілька місяців потому.

В одній із кімнат старого будинку (в обійсті були два будинки – старий і новий, побудований драматургом) розміщалася так звана аптека, в якій дружина письменника Надія Василівна, лікар за фахом, надавала медичну допомогу (здебільшого безкоштовно) жителям навколишніх сіл. Нерідко у вихідні та святкові дні, свідчить драматургів син Володимир Кропивницький, у дворі стояла черга хворих: «хто приїздив кіньми, а хто й волами» [21, с. 36].

Була в цьому будинку і своєрідна школа, в якій спочатку мати драматурга, а згодом він сам та його діти навчали малюків із навколишніх сіл і хуторів грамоти. В останні роки життя Кропивницький був переповнений мрій про відкриття в Затишку школи з українською мовою навчання. Його дуже бентежило, що селяни не зовсім добре сприймають український правопис. «Що ви вдієте, – скаржиться митець у листі (від 23 січня 1909 р.) до українського літератора і видавця О. Коваленка, – коли нашого грамотія вчить р о с і й с ь к а ш к о л а, і він звик до Ы, И і Ъ. <...> 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”» [23, с. 551 – 552].

Задум відкрити українську школу письменнику якоюсь мірою все-таки вдалося здійснити. Далі у згаданому листі він сповіщає: «Зараз в мене в хуторі вчіться чоловік з восьмеро дорослі, вчать по українських букварях, і ці вже читатимуть кулішівкою» [23, с. 551]. 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 [46].

Живучи в Затишку, Кропивницький досить часто виїздив на гастролі. Тому господарство вели в основному його дружина і прикажчик. Проте в ті дні, коли драматург перебував у садибі, він з великим задоволенням поринав у сільське життя. Значно більше уваги господарству починає приділяти митець після 1902 р., коли після погіршення здоров'я перестає постійно виступати на професійній сцені і живе здебільшого у Затишку. Одним із його найулюбленіших занять було садівництво. Кропивницький вирощував кращі сорти яблунь, груш, черешень, винограду. Чимало чубуків фруктових дерев ним було привезено з уславленого Каразинського садівництва, що знаходилось у Богодухівському повіті Харківської губернії, а окремі сорти винограду виписувались навіть із Франції. 1909 р. на

виставці в повітовому місті Куп'янську за зразкове ведення господарства драматурга було нагороджено бронзовою медаллю Харківського товариства сільських господарів.

Іншою великою пристрастю Кропивницького було полювання. В нього, зокрема, була чудова колекція із старих і сучасних рушниць, а також чимало мисливських собак різних порід. Взимку він разом зі своїми синами Костянтином і Володимиром та гостями полював на зайців і лисиць. Влітку – на вальдшнепів, куріпок, дрохв і качок. Крім того, Кропивницький з великим задоволенням ходив на рибалку і займався фотографуванням, а в присмерках «сідав за невелику простеньку фісгармонію <...> і награвав на ній майже щовечора прелюдії та хорали Й.-С. Баха» [21, с. 107].

Сусідами драматурга були небагаті поміщики зі збіднілих аристократичних родин та представники новітнього панівного класу з числа сільської буржуазії, з якими він підтримував добрі стосунки.

Частим гостем Кропивницьких був лікар **Лазар Іванович Бубличенко** (пізніше відомий вчений-медик). Цей останній разом зі своєю сім'єю мешкав у сусідньому селі Щенячому (тепер – Волоська Балаклія). Він знав Кропивницького ще з юних років, коли, будучи студентом, незрідка відвідував вистави за участю уславленого актора. Згодом Бубличенко залишив яскраві спогади про свого кумира.

Чільне місце в духовній спадщині драматурга (передусім під час життя в Затишку) належить його взаєминам з друзями і знайомими, серед яких були здебільшого відомі митці. У цьому контексті варто згадати основополовника української класичної музики **Микола Віталійовича Лисенка** (1842 – 1912), який, за словами письменникового сина, був «побратим» його батька, і «вони були один з одним на «ти» [21, с. 76]. Приятелі час від часу листувалися. Позналилися 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. Гого-



Марко Кропивницький з дружиною Надією, донькою Олександрою та сином Володимиром. 1900-ті рр.

лем) [23, 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** (1853 – 1909), що мешкав на Миколаївщині. Позналилися вони 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 р. [23, 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 драматичному театрі.

Цілком природно, що прем'єру однієї із своїх найулюбленіших опер «*Катерину*» (за Шевченком) Аркас довірив Кропивницькому. Вистава відбулася в Москві на початку 1899 р. Успіх був надзвичайний. Майже завжди, коли твір виставлявся на миколаївській сцені, спектаклі відвідував автор.

Окрім того, Кропивницького й Аркаса єднала просвітницька справа. Обид-



М. Кропивницький. 1906 р.

ва вони доклали чимало зусиль до того, щоб дістати дозвіл на відкриття у своїх садибах школи з українською мовою навчання [23, с. 526].

У Затишку росло кілька фруктових дерев, подарованих хазяїнові хутора його приятелем. Кропивницький їх так і називав: «*Аркасові дерева*».

З видатним українським істориком, письменником і етнографом **Дмитром Івановичем Яворницьким** (1855 – 1940) Кропивницький познайомився восени 1884 року під час гастролей у Харкові. Бував Кропивницький і на так званих «збіговищах», котрі Яворницький влаштував по суботах у своїй квартирі в Петербурзі. Тут збирався квіт національної інтелігенції, що перебувала на той час у північній столиці.

В основі щирої дружби митців 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 р.). «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, оглядїть 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» [23, с. 544].

Мабуть, саме такі сердечні почуття кріпили й багаторічну дружбу Кропивницького з **Іллею Юхимовичем Репіним** (1844 – 1930). Знайомство їхнє відбулося наприкінці 1886 р. в Петербурзі на «збіговищах» Яворницького. Згодом Репін 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, художник зобразив драматурга керманічем 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 письменниковому домі, «дивились на нього широко відкритими очима. Навіть у неписьменних картина Репіна і оригінальний вигляд адреса сповнювали серця піднесеним почуттям» [21, с. 47].

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.

Дружні стосунки підтримував Кропивницький також з відомим українським літературознавцем і етнографом, професором Харківського університету **Миколою Федоровичем Сумцовим** (1854 – 1922). На запрошення Сумцова письменник нерідко брав участь у просвітницьких і благодійних вечорах та концертах, що відбувались у Харкові.

Сердечні й щирі стосунки склалися між родинами Кропивницького і **Дмитра Івановича Багалія** (1857 – 1932) – відомого українського історика, ректора Харківського університету. Діти драматурга під час навчання в Харківській гімназії жили в домі Багаліїв. Останні у свою чергу незрідка бували в Затишку. Донька Багалія, Ольга, залишила яскраві спогади про драматурга. А сам учений чимало теплих слів присвятив Кропивницькому на сторінках своєї славнозвісної наукової праці «История города Харькова за 250 лет его существования».

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; 1878 – 1962), який доводився Кропивницькому небожем. Батько Мар'яненка, Олександр Лукич Петлішенко, був незаконнонародженим сином Луки Івановича Кропивницького і няньки його дітей Явдохи Петлішенко. Сім'я Петлішенків 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 прізвиськом Кропивницьких. Училися ми дуже ретельно» [31, 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-Артемівського «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» [31, с. 12].

Отже, не дивно, що після закінчення в 1895 році (з похвальним листом) Куп'янської повітової школи сімнадцятирічний Іван Петлішенко і його брат Марко вирішили стати акторами. Батько написав листа до Кропивницького, дав синам 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 лише мріяти. У Кропивницького з небожем склалися дуже теплі стосунки. Навіть драматургова дружина Надія Василівна, котра, як свідчать сучасники, дещо упереджено ставилася до чоловікових родичів, всією душею полюбила Мар'яненка. Такою ж симпатією і любов'ю віддячував своєму дядькові та його родині й Мар'яненко. Він присвятив дослідженню життя і творчості Кропивницького кілька своїх праць, у яких з великою симпатією відізвався про останнього і як про людину, і як про митця. Заповітною мрією актора було відкрити в садибі засновника театру корифеїв музей. 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»¹².

Кропивницький також особисто був знайомий з **К. Станіславським, В. Немировичем-Данченком, М.Єрмоловою, Л. Собіновим, Т. Щепкіною-Купернік, О. Сумбатовим (Южиним)**, з якими разом виступав на благодійних вечорах у Москві. Його багатогранну діяльність високо поцінювали **Л. Толстой, І. Франко, І. Нечуй-Левицький**.

З великою симпатією ставилися до драматурга уславлені актори Александринського театру – **М. Савіна, В. Давидов, К. Варламов**. Саме ці подвижники

¹²Тепер ця дошка знову прикріплена на фасаді відродженого будинку М. Кропивницького у Затишку.

російсько-українських театральних зв'язків, маючи неабиякий авторитет і вплив на культурну громадськість столиці, всіляко сприяли створенню доброзичливих умов для трупи Кропивницького під час її гастролей у Петербурзі.

Добрі взаємини склались у Кропивницького також з місцевими селянами, які поважали його за простоту й сердечність. Нерідко селяни зверталися до письменника за порадою або допомогою. Інколи він із власної ініціативи робив подарунки знайомим селянам або їхнім дітям. Характерно, що ніхто з селян не називав драматурга паном, як інших поміщиків, а всі шанобливо величали Марком Лукичем. Своїм робітникам він завжди платив більше, ніж сусіди, а його прикажчик, за словами сучасників, ніколи «не стояв над душею» [46].

У спілкуванні з селянами Кропивницький намагався дотримуватися народних звичаїв. Як свідчить письменників син, 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» [21, с. 37].

Мабуть, тільки завдяки таким особливим стосункам з селянами, гадає колишній кучер Кропивницького Ф. Горбенко, під час першої російської революції 1905 – 1907 років, коли «панів били, палили, грабували», майно письменника не потерпіло [46]. Але, на жаль, не обійшла біда стороною садибу Кропивницького невдовзі після жовтневого перевороту 1917 року. Сталося це вже після смерті митця. Маєток його було пограбовано. До того ж через необережність когось із місцевих жителів, що розбив на горищі пляшку зі спиртом, у домі сталася пожежа, в якій згорів будинок з усім начинням, в тому числі й безцінний архів письменника. Ця подія тяжким тягарем лягла на совість місцевих селян. Вони на своєму сході обрали делегата, який їздив до Харкова, де тоді мешкала дружина та діти драматурга, аби «помиритися» з ними [46].

Затишок для Кропивницького був своєюрідною оазою. Тут він і відпочивав душею, і набирився натхнення для творчості. У себе на хуторі драматург написав понад двадцять п'єс, серед яких «Олеся», «Замулені джерела», «Титарівна» (за Шевченком), «Супротивні течії», «Конон Блискавиченко», «Мамаша», «Розгардіяш», «Скрутна доба», «Старі сучки й молоді парості», «Зерно і полова», «Страчена сила» та інші. Крім того, тут письменник перекладав твори російських і світових майстрів слова (Гоголя, Некрасова, Шекспіра, Мольєра), працював над своїми мемуарами, звідси виїздив на гастролі до багатьох українських і російських міст (Харкова, Полтави, Києва, Катеринослава, Одеси, Санкт-Петербурга, Москви, Саратова), презентуючи у такий спосіб власні творчі досягнення й

надбання національної драматургії загалом, разом з аматорами виставляв у провінційних містах і 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, створив перший на теренах тодішньої країни дитячий театр.



Для переважної більшості співвітчизників Кропивницький був незаперечним авторитетом, еталоном майстерності, живим класиком. У січні 1900 р., висвітлюючи його гастролі в Одесі, кореспондент газети «Одесский листок» наголошував: «Бенефіціант може з гордістю сказати: *“Український театр – це я”!* Кропивницький – це давня, середня і нова історія малоросійського театру. На своїх могутніх плечах він виносить увесь репертуар, своїм дивовижним талантом та плідним пером він сам створив цей репертуар і своєю блискучою обдарованістю зумів розвинути і підтримати цікавість до цього роду мистецтва» [27].

У лютому 1910 року драматург разом із трупкою Л. Сабініна їде на гастролі до Саратова, де бере участь у постановках п'єс «Наталка Полтавка» Котляревського і «Назар Стодоля» Шевченка, а також власної «Дві сім'ї» й концерті, присвяченому 49-й річниці пам'яті Тараса Шевченка. 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» [21, с. 184].

Із Саратова Кропивницький повернувся 18 лютого 1910 р., а вже 13 березня взяв участь у Шевченківському вечорі в Києві. Після цього він побував на такому ж вечорі в Єлисаветграді, а потім на кілька днів заїхав до Бобринця, щоб зустрітися в місті своєї юності із земляками. Не відмовився драматург і від запрошення приїхати у складі трупи Колісниченка з гастролями до Одеси, куди він вирушив наприкінці березня. Висвітлюючи ці останні артистичні виступи Кропивницького, столичний журнал «Театр и искусство» зауважував: «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. <...> 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» [15, с. 524 – 525].

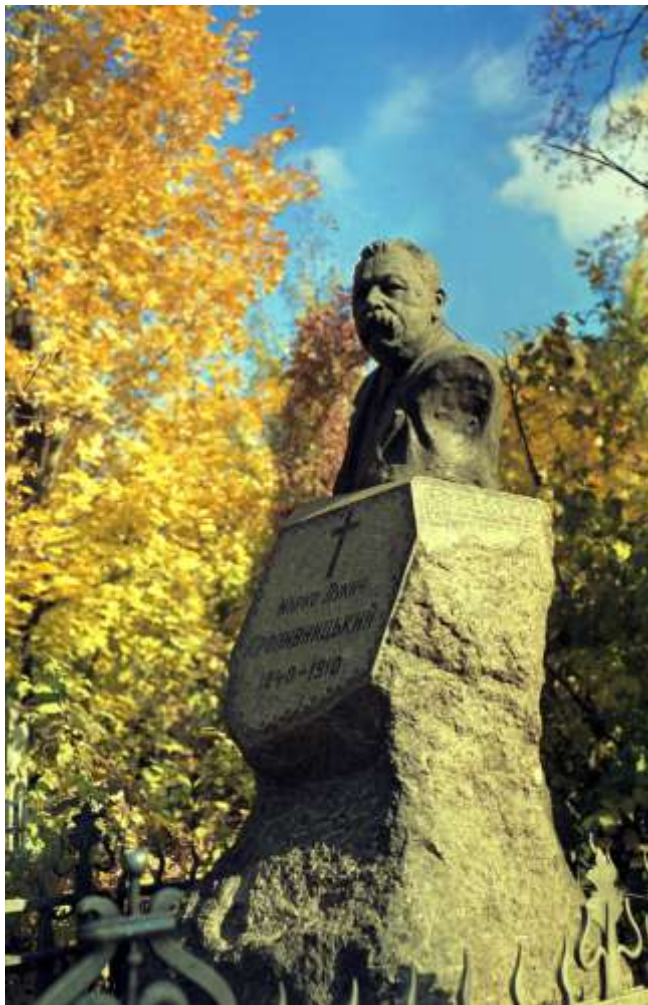
Під час цих гастролей Кропивницький тяжко захворів і, повертаючись до себе на хутір, 21 квітня 1910 року раптово помер у потязі від крововиливу в мозок. Листи й телеграми зі співчуттям на адресу українського театру і сім'ї драматурга надійшли з усіх кінців України й Росії. Майже всі українські газети і журнали надрукували некрологи та статті, присвячені пам'яті визначного українського митця. Микола Міхновський, зокрема, наголошував, що ця смерть є національним горем, позаяк *«помер не просто великий артист, який володів чарівним даром, помер національний письменник, національний діяч тої доби, коли бути національним діячем не багато хто відважувався, коли так легко було під космополітизмом зректися страждань свого народу»* [33].

В газеті «Одесский листок» було оприлюднено відгук Малого театру і МХАТу 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”»* [15, с. 525].

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 драматурга все ж таки збереглася.

Через кілька днів після похорону у харківську міську думу надійшло прохання від української громадськості встановити пам'ятник Кропивницькому в се-

редині Театрального скверу поруч з монументами Пушкіну й Гоголю. А в газеті «Южный край» була відкрита підписка на створення пам'ятника на могилі засновника театру корифеїв [41, с. 361].



*Пам'ятник на могилі М. Кропивницького,
м. Харків*

Однак минує чотири роки, і Микола Вороний змушений буде констатувати, що, хоча пам'ятник на могилі Кропивницького врешті і з'явився, але споруджено його переважно коштами і заходами родини митця, і тільки невеличку частину суми (близько 300 рублів) зібрано з приватних пожертв при редакції газети «Южный край». І з гіркотою додасть: «Сумна доля здебільшого чекає наших національних діячів по їх смерті! Ще й досі багато у нас славних могил стоять неопоряджені, часом навіть без хрестів – занедбані, забуті невдячними потомками тих, хто весь свій хист, всі сили і життя поклали для добра рідної справи. <...>Кропивницький, правда, дочекався і хреста, і пам'ятника на могилі за чотири роки. Але від кого? Від власної родини». Закінчує свою статтю М. Вороний риторичним запитанням: «Кропивницький дав нашому грома-

дянству український театр. Невже ж українське громадянство не віддасть його пам'яті нічого?» [7].

Подвижницька діяльність М. Кропивницького на ниві української культури високо поцінована багатьма авторитетними фахівцями сценічного мистецтва, театрознавцями й літературознавцями. Серед них – К. Станіславський, О. Суворін, М. Комаров, С. Єфремов, М. Вороний, М. Рильський, М. Йосипенко, Р. Пилипчук. Д. Антонович, зокрема, наголошує на тому, що Кропивницький був батьком українського театру, організатором першої національної трупи, учителем всіх інших акторів-корифеїв, а також молодшої генерації виконавців, творцем «українського побутового репертуару», неперевершеним художником-артистом. **«Власне, всі трупи і всі актори українського побутового театру, – підсумовує дослідник, – це актори школи Кропивницького. <...> Це все або учні Кропивницького,**

або учні учнів Кропивницького, але всі – одна його школа, і школу ту знати в найкращих моментах їхнього виконання» [1, с. 158, 159].

Своїм палким словом М. Кропивницький намагався розбудити національну свідомість українців, закликав їх до збереження рідної мови й культури. Багато з того, за що він боровся на зламі XIX – XX століть, залишається актуальним і сьогодні.



Ігор Кропивницький (онук драматурга) у Затишку. 2000 р.

Корифей і аматори

Ще в перший рік перебування у Затишку Кропивницький знайомиться з членами місцевого театрального гуртка, що складався з передової української інтелігенції, переважно вчителів повітового міста Куп'янська та навколишніх сіл, і вже в серпні 1890 р. виставляє з ними «Наталку Полтавку» І. Котляревського, а також власні п'єси «Дай серцеві волю, заведе у неволю» і «Пошились у дурні». Столичний журнал «Артист» через кілька місяців потому сповіщав, що митець безкоштовно зіграв з куп'янськими аматорами у трьох спектаклях, в яких з великим успіхом виконав свої кращі ролі. Крім того, Кропивницький залишив

куп'янчанам нові декорації, реквізит та колекцію париків. Місцеві аматори обрали його почесним членом свого театрального товариства [2].

Творча співдружність Кропивницького з куп'янчанами тривала близько двадцяти років. Визначний режисер не тільки навчав їх сценічній майстерності, а нерідко й сам брав участь у виставах. Так, у «Наталці Полтавці» він грав *Возного*, у грибоєдовському «Лихові з розуму» – *Фамусова*, в шевченківській драмі «Назар Стодоля» – *Хому Кичатого*, а у своїй п'єсі «Олеся», яку в Куп'янську було поставлено вперше, з рукопису, – *Кіндрата Балтиза*. «Влітку 1891 року, – констатує Семен Сумний, – Марко Лукич одержав дозвіл цензури на постановку триактної драми “Олеся”. Він запросив до себе в гості куп'янських аматорів, 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”» [58, с. 193]. На професійній сцені «Олеся» з'явилася приблизно через півроку. Вперше її було виставлено в лютому 1892 р. підчас гастролей трупи Кропивницького у Варшаві. Так само вперше світло рампи на куп'янській сцені побачила і п'єса Кропивницького «*Мамаша*». Сталося це 1904 р., відразу після одержання дозволу цензури на постановку. Роль Олімпіади Митровни виконувала Т. Любарська, Варвари – Є. Шубіна, барині-благодійниці – В. Шубіна, Єлисея – Г. Шубін, а старшини – сам автор. На вимогу цензури драматург змушений був суттєво змінити фінал комедії. У новому варіанті Єлисей розкаюється за свою нешляхетну поведінку, називає себе Каїном. Таким чином, зло було покаране.

За словами драматургового сина, під час репетицій актори дуже старанно виконували всі вказівки й вимоги режисера, тому прем'єра пройшла з успіхом. «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» [21, с. 101 – 102].

З цим колективом драматург незрідка грав вистави у ближніх повітових містах. Описуючи одну з таких подій, Семен Сумний зазначає: «На Великдень 1903 року Марко Лукич поїхав із куп'янчанами у Вовчанськ. Вони повезли на гастролі два акта “Горя з розуму” Грибоєдова 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» [58, с. 193].

Відомо, що Софію в «Лихові з розуму» грала Є. Шубіна, Чацького – Бунін, Молчаліна – Г. Шубін, Лізу – О. Кропивницька (донька драматурга), а Фамусова, як уже зазначалось, – сам режисер.



М. Кропивницький серед куп'янських аматорів. М. Кропивницький у центрі. Поруч з ним – його дружина Надія Василівна. У першому ряду – перший зправа наліво – прийомний син драматурга Костянтин Вукотич-Кропивницький, в середині першого ряду – донька письменника Марія. Затишок. 1890-ті рр.

До підготовки аматорських спектаклів Кропивницький ставився дуже серйозно. Поза його увагою не залишалася жодна дрібничка. Від своєї дочки Олександри, що виконувала роль Лізи в «Лихові з розуму», як свідчить син драматурга, батько настільки ретельно домагався московської літературної вимови, що, наприклад, у словах «минуй 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 монолога Чацького: «Не образумлюсь... виноват...». На думку режисера, «Фамусов повинен стояти у застиглій позі і тільки так вислуховувати до кінця Чацького» [21, 142].

Цікаве свідчення сучасників залишив Семен Сумний про постановку в Куп'янську «Наталки Полтавки»: «Двічі на тиждень Кропивницький за 25 верст приїжджав на репетиції. Вимогливий постановник учив молодих акторів: “Трати 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!» [58, с. 192].

Ставив аматорські спектаклі Кропивницький також у власній садибі й сусідніх із Затишком селах. У Щенячому, зокрема, виставлялися його комедії «Помирились» і «По ревізії», а в Барановій, у маєтку дрібнопомісних дворян Любицьких, – чеховський «Ювілей» та інші твори. У Затишку і в Любицьких вистави нерідко проходили просто неба – на балконах будинків.

Про цікаву театральну пригоду влітку 1907 р. згадує син Кропивницького: «Шура і я задумали разом із приятелями нашими Любицькими влаштувати, щоб там не було, спектакль. Батько був якраз удома 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 і квиткові книжки. Спочатку передбачалося, що вистави будуть безплатними, але повітове начальство, в якого потрібно було одержати дозвіл на постановки, не погодилося на це. Відтак була призначена мінімальна ціна – від п'яти копійок до одного карбованця. Проте вікна школи були відчинені а отже, можливість дивитися спектаклі була і в тих, хто не зміг купити квиток. Акомпанувала сусідова дружина – О. Любицька. М. Кропивницький виконував ролі Панаса Гурина і Старшини. Його донька Олександра – дружину Панаса і Риндичку. Син Володимир – Гершка і Герасима. Зіна Любицька (сусідова донька) – Оксану і Пріську. Сашко Любицький (сусідів син) – Рибкіна. Сільський учитель Петро Скорик – Сокурєнка і Сторожа.

Обидва спектаклі мали неабиякий успіх. Людей було багато. Деякі поміщики за кілька десятків верст приїхали подивитись на гру аматорів під керівництвом «батька українського театру» [21, с. 147].

Крім того, спектаклі за участю Кропивницького влаштовували у таких повітових містах, як Богодухів, Мерефа, Слов'янськ, Лисичанськ. Відомо, зокрема, що 19 червня 1902 р. в Слов'янську аматори зіграли під керівництвом драматурга його п'єсу «Супротивні течії», в якій успішно виступила в ролі головної героїні – Надєжди – Олександра Любицька, сусідка Кропивницьких по садибі [21, с. 79 – 80].

Інколи на хутір до Кропивницьких приїздили цілі театральні колективи. Так, одного разу влітку 1906 р. до Затишка завітала невелика трупа оперних і драматичних акторів, що «прогоріла» під час гастролів у Куп'янську. Проживши

кілька днів у садибі драматурга, артисти підготували широку концертну програму, до якої, зокрема, увійшли сцени з «Евгенія Онегіна» О. Пушкіна та «Демона» М. Лермонтова. Потім гостинні господарі відвезли акторів кіньми до Ізюма, де відбувся великий концерт, успіх якого був забезпечений уже тим, що в ньому взяв участь М. Кропивницький. Драматург виконав дещо з творів Т. Шевченка і байку Л. Глібова «Горлиця і горобець». Акомпанувала на концерті донька драматурга Олександра [21, с. 127].

В останні роки життя у Кропивницького виник задум залучити до театральної справи селян. В той час у Росії й Україні поширювалися так звані народні трупи, до складу яких входила переважно талановита сільська молодь, керована місцевою інтелігенцією – вчителями, лікарями, фельдшерами тощо. Ще в 1901 році драматург познайомився з однією із таких труп на Полтавщині (с. Позники Лохвицького повіту). Там у домашньому театрі Русинових силами аматорів були поставлені його драма «Невольник» і п'єса М. Гоголя «Лакейська» (українською мовою). Такий театральний колектив хотів створити і Кропивницький. Притому обов'язково, як наголошував він сам, «на насській мові». «...Ті спектаклі, що я ставлю у себе, – пише митець у листі 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» [23, с. 569]. Вистави планувалося показувати 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.

Дитячий театр Марка Кропивницького

Саме в Затишку заснував Кропивницький і перший на теренах тодішньої країни дитячий театр, акторами в якому були його власні та селянські діти. Почалося все з того, що, дбаючи про долю селянських дітей, митець став запрошувати на свята їх до себе в маєток, де малечу пригощали різними солодощами, 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-дерева” 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 буханцями, 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» [23, с. 43].



М. Кропивницький зі своєю дитячою трупною. У першому ряді внизу зліва: Параска, Соня, Федора; у другому – Федоска, Оля (донька драматурга), М. Кропивницький, Саша, Марфушка; у третьому – Митрофан, Володя (син митця), Ваня. Затишок. 1910 р.

Однак при підготовці першої ж вистави у Кропивницького виникли серйозні труднощі. По-перше, у дитячому репертуарі на той час був, по суті, лише один твір – опера М. Лисенка «Коза-дереза». Композитор, щоправда, в 1890-ті роки написав ще дві дитячі опери – «Пан Коцький» та «Зима і весна» (всі три на слова Дніпрові Чайки). Втім, ці останні тривалий час залишалися невідомими (чи

маловідомими) широкому загалу, оскільки автор не поспішав з їхнім оприлюдненням. «Пан Коцький» тоді ще не був виданим, а опера «Зима і весна», хоч і надрукована (1903 р.), однак через складність для дитячого виконання популярністю не користувалася.

По-друге, виникла проблема з виконавцями, позаяк майже всі селянські діти були неписьменними. «Треба зауважити, – згадує драматург, – що із всіх тих виконавців, яких я вибрав, найшовся один тільки хлопець трохи грамотний; він зріс у моїм подвір'ї, і його навчили грамоти мої діти» [23, с. 44]. І це не дивно, оскільки в хуторах, що знаходилися поблизу Затишка, не було жодної школи.

Відтак 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!..» [23, с. 566].

Трупа складалася в основному з селянських дітей 10 – 13 років. Брала 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 р. Ставили «Козу-дерезу». Драматург сам малював декорації, разом з 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 грала молодша донька Кропивницького – Оля, Ведмедика і Діда – син Володимир, а Рака – студент В. Кузнєцов, якого в 1906 році було запрошено до Затишка в якості репетитора для молодших дітей письменника.

На першу виставу, прийшло понад сто дітей і 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 дівчора розбрелась по хуторах цілком задоволена» [23, с. 44 – 45].

Цікаве свідчення про першу дитячу виставу Кропивницького залишив також письменник син Володимир. «Про спектакль, який мав відбутися, – зазначає він, – 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 дівчора. 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 щиро підхоплені, і їх уже важко було спинити» [21, с.136].

Надто швидко чутка про спектакль, поставлений славетним режисером і актором, облетіла всі навколишні хутори і села. І вже на другий день він 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. Цього разу малечі зібралося 194 душі.

За кілька днів дитячу трупку було запрошено на «гастролю» 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 вистави (котра з дозволу інспектора народних шкіл відбулася 3 січня наступного 1907 р. в земській школі) 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» [23, 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»* і *«По щучому велінню»*. У листі до свого доброго знайомого антрепренера О. Сулова в січні 1908 р. драматург, 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)» [23, с. 530].

Фольклорний сюжет, за яким письменник створив віршову п'єсу *«Івасик-Телесик»*, був популярним в Україні і привертав увагу багатьох вітчизняних письменників. Так, ще в першій половині ХІХ століття (1834 р.), до нього звертався Осип Бодяньський, який 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»* [76, с. 104]. Пізніше, у ХХ столітті, фабулу казки використали у своїх однойменних віршованих творах М. Кропивницький, П. Тичина та деякі інші автори.

Працюючи над п'єсою, Кропивницький дещо змінив її фінал. У поширеному варіанті казка закінчується тим, що Івасик садовить у піч відьмину дочку Оленку, а сам тікає. У п'єсі ж Кропивницького Оленка – добра дівчинка. Вона 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, надав п'єсі зовсім іншого характеру» [21, с. 139].

Діти всім серцем співчували Івасикові й ненавиділи Відьму та її гостей. 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 плинть». І далі додає дуже важливі у виховному значенні слова, особливо якщо зважити на юний вік читачів і глядачів п'єси:

Ззамолоду треба трудиться,
Так воно, кажуть, годиться [22, с. 117].

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

Співчують діти й Оленці, яку драматург наділив багатьма шляхетними рисами. Це людяність, чулість, здатність до самопожертви. Недобра мати-відьма весь час тримає її замкненою, змушує багато працювати, а за найменшу провину б'є. Дівчинка 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?..
[22, с. 120 – 121].

Коли Оленка дізнається, що в родині Івася культивуються закони доброти 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 неприємності. Про це можна дізнатися з її ж слів:

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

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

До добрих персонажів належить і Гусак, який рятує Івася й Оленку від Відьми та її гостей. Гусак сам зазнав лиха. Він ціле літо хворів. Він співчуває дітям, які опинилися в біді, хоча розуміє, що й сам може 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.

Мова персонажів п'єси відзначається глибокою індивідуалізованістю, барвистістю. Мова Ганни, Івасевої матері ласкава, привітна, пересипана пестливими словами. Вона звертається до Івася:

Івась синок,
Золотий човнок,
А срібнеє веселечко,
Приплинь до бережка,
Моє серденько!.. [22, с. 116].

Великою любов'ю, турботою про сина пронизані 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!.. [22, с. 113].

Мова Відьми 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*) [22, с. 123].

Вельми серйозно працював Кропивницький і над іншою своєю дитячою п'єсою – «По шучому велінню». На основі сюжету однойменної народної казки він

написав оригінальний твір, що теж 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 вади, як кривда і нещирість, а другий є носієм віковичних позитивних рис – правдивості, щиросердості, працьовитості. Уже на самому початку п'єси він незаслужено зазнає кривди. Це видно з монологу Хоми: «Ну та й намерзся ж здорово і таки натомився. 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...» [22, с. 143].

У Хоми добре серце. Він ладен віддати незнайомій людині останній шматок хліба. На прохання старця хлопчик 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 гачечком, на який піймалася чарівна щука. Ця щука стала йому у великій пригоді, адже по щучому велінню він одержав змогу робити дивовижні справи.

Цікаво, 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» [22, с. 149].

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» [22, с. 154].

Хома не держить на брата зла, попри те, що останній мав намір вигнати його з дому. Він лише змушує Гаврила зізнатись у своїх недобрих вчинках та злих намірах щодо своїх батьків і після цього все йому вибачає. Така поведінка Хоми заснована на християнській моралі та кращих народних традиціях, а відтак – має великий позитивний вплив на процес формування світогляду дітей.

До цього варто додати, що п'єса написана вишуканою українською мовою, близькою до 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» [18, с. 265].

Готуючись до постановок своїх дитячих п'єс, Кропивницький написав до них оркестровку. Спочатку, ділиться спогадами письменників син, батько прохав

написати музику до «Івасика-Телесика» професійного композитора К. Стеценка, але те, що запропонував останній, його не задовольнило – «надто серйозно, але важко для виконання». Водночас свою музику драматург «вважав дещо примітивною, призначеною для виконання, головним чином дітьми» [21, с. 140].

«Перед тим, як виступати, – згадує учасниця дитячих вистав Федора 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?”»¹³ Прошло 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!..» [46].

Навіть на схилі літ добре пам'ятала дитячі вистави в Затишку й інша учасниця цих подій – Олександра Тихонівна Колесник. За словами П. Козара, який з її уст записав текст «Івасика-Телесика», вона «знала слова кожної дійової особи (а їх більше десяти), пам'ятала всі виходи, не забула, які були декорації» [20, с. 194 – 196].

На вистави в Затишок з великим задоволенням приходили діти й дорослі. Тісне приміщення домашнього театру не могло вмістити всіх бажаючих. Тому тільки для дорослих ставили стільці. Діти ж сиділи долі. Найменші – попереду.

Минали роки, але популярність вистав малолітніх артистів не зменшувалася, а навпаки – зростала. Ось що, наприклад, згадує про це в одному зі своїх листів до І. Мар'яненка сам письменник: «На перший день Різдва <...> 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 бачити, як матірки хлипали, втираючи сльози, коли відьма украла Івасика; а коли Івасик вернувся додому, як вся публіка зраділа... Дожидуючись спектаклів, ні один з моїх робочих, а їх у мене зимою чоловіка з 20, не пішов в Сподобівку до корчмарів. <...> Не вдасться виставити “По шучому велінню”, прийдеться відкласти на Великдень» [23, с. 562 – 563].

Про успішні виступи малолітніх аматорів із Затишка розповідалось у нотатці, надрукованій в січні 1910 р. в журналі «Театр и искусство».

¹³ Світлину дитячого драматичного гуртка було вміщено в журналі «Театр и искусство» (1910, № 3).

Навесні того ж 1910 р. Кропивницький хотів повезти свій дитячий театр на «гастролі» до повітового міста Куп'янська. Однак раптова смерть завадила здійсненню цього його задуму.

Михайло Старицький

В історію української культури Михайло Старицький увійшов як талановитий поет, відомий прозаїк, майстерний перекладач, але чи не найпомітніший слід залишив він на ниві національної драматургії й театру.

Народився Михайло Петрович Старицький у дрібнопомісній дворянській родині 14 грудня 1840 р. в селі Кліщинцях Золотонівського повіту на Полтавщині (тепер Чорнобаївського району Черкаської області). Його батько – Петро Іванович, відставний уланський ротмістр, – помер, коли синові не виповнилося ще й п'яти років, а ще через сім років не стало й матері – Настасії Захарівни. Подальшою долею хлопчини опікувався двоюрідний брат матері Віталій Лисенко – батько ушавленого композитора. Початкову освіту Старицький здобував удома, а потім навчався в Полтавській гімназії. 1858 року юнак поступає на математичний факультет Харківського університету, звідки через два роки переводиться до Київського університету, де продовжує опановувати математику, але згодом переходить на факультет прав.



Михайло Старицький

Формування світогляду Михайла Старицького відбувалося під впливом російської й української класики (передусім творів О. Пушкіна, М. Лермонтова, Т. Шевченка, Марка Вовчка, П. Куліша), читання журналів «Основа» і «Современник», а особливо тієї демократичної атмосфери, що панувала в родині Лисенків. Велике значення, передусім у плані виховання національної свідомості майбутнього письменника, мало його спілкування (здебільшого це було листування) зі своїм дядьком по матері Олександром Лисенком, який всупереч волі рідні одружився з селянкою, був переконаним демократом і шаленим поборником українського відродження.

Першими літературними спробами Старицького були поезії, котрі він почав писати ще перебуваючи у стінах Полтавській гімназії. Серед цих поезій були як

жартівливі, так і серйозні твори російською мовою, що, за словами сучасниці і доброї знайомої митця письменниці Олени Пчілки (Ольга Косач), «цілком природно, бо пам'ять і уява тодішніх гімназистів, зокрема й полтавських, були цілком заповнені російською поезією, у зразках письменників пушкінської доби». Утім, досить скоро, зауважує далі мемуаристка, сприйняв поет і «українофільський вплив». Сталося це, найімовірніше, коли він «вступив до Харківського університету, а особливо, коли перебрався до Києва» <...> і цьому бажанню, цьому пристрасному захопленню поетична муза Михайла Старицького залишилася вірною назавжди, до кінця його життя» [44, с. 66].

Навчаючись в університеті, Старицький перекладає твори О. Пушкіна, М. Лермонтова, О. Огарьова, І. Крилова, А. Міцкевича, Д. Байрона, Г. Гейне, захоплюється популярними в середовищі тогочасної студентської молоді народницькими ідеями, чому значною мірою сприяло відвідування ним засідань київської «Громади», провідну роль у якій відігравав тоді його приятель Михайло Драгоманов. Восени 1861 року, досягши повноліття, митець припиняє навчання в університеті і їде на Полтавщину, аби вступити у володіння спадщиною. Тут у рідному селі наступного року він одружується з сестрою Миколи Лисенка Софією Віталіївною. Бажання бути корисним своєму народові спонукає Старицького зайнятись культурно-освітніми справами. Відтак він бере участь у аматорських виставах, долучається до створення хору, разом з М. Лисенком збирає по селах і хуторах різноманітний фольклорний матеріал. Однак, постійно наражаючись на урядові утиски у справі розвитку національної культури (апогеєм яких був сумнозвісний валуєвський циркуляр від 1863 р., націлений на витіснення з громадського вжитку українського слова), письменник доходять висновку про безперспективність своєї культурно-освітньої діяльності, а тому на початку 1864 року повертається до Києва, щоб продовжити навчання в університеті. Досить точно своє тогочасне світовідчуття він передасть згодом у вірші «Ізнов нудьга»:

Чого чекать? Одурено гадкї,
Оббрехано псалми моєї віри,
Знесилено кайданами заміри
Й столочено найкращії квіткї... [53, с. 31].

Того ж 1864 року Старицький здійснює свою першу спробу у драматургії, створивши лібрето опери «Гаркуша» на основі однойменного твору О. Стороженка. Після закінчення 1865 року університету митець деякий час працює в Київському історичному архіві, а 1868 р. разом зі своєю сім'єю оселяється у селі Карпівці на Поділлі, де на кошти, виручені від продажу землі на Полтавщині, купує невеличкий маєток і поєднує сільськогосподарську працю з літературною

творчістю. Окремі його твори цього періоду під псевдонімом Гетьманець друкуються в галицьких періодичних виданнях, здебільшого в журналі «Правда». Це, наприклад, такі поезії, як «Думка», «До подруги», «Мій рай», «Вечірня» та ін.

1871 року Старицький повертається до Києва і цілковито присвячує себе культурно-громадській, літературній та театральній діяльності. Митець поновлює роботу в «Громаді», бере активну участь у роботі «Південно-західного відділу Російського географічного товариства», очолюваного відомим етнографом П. Чубинським – автором слів до гімну незалежної Української держави. Важливою подією в культурному житті України стало заснування 1872 року М. Старицьким і М. Лисенком «Товариства українських сценічних акторів», основним завданням якого було влаштування національних вистав. З метою поповнення небагатого репертуару «Товариства» Старицький створює кілька драматичних творів – водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (за Л. Глібовим), музичну комедію «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем), оперету «Чорноморці» (за Я. Кухаренком), які користуються у глядачів великим успіхом. Особливо останні два.

Українські п'єси виставлялися зазвичай у приватному помешканні – господі друзів і однодумців драматурга сестер Ліндфорс. Однак, як зазначає донька письменника Людмила Старицька-Черняхівська, вже перша вистава «*Різдвяної ночі*» 1874 р. «викликала такий загальний захват, що молоді діячі наважилися виставляти її у великім київськім опернім театрі» [52, с. 675].

До основних переваг спектаклю варто віднести те, що фольклорно-етнографічні картини (співи з танцями, сцени з народних обрядів), яких тут, ясна річ, було ще чимало і які домінували в тогочасних українських виставах, відійшли на другий план, що основна увага приверталася до болючих суспільних проблем, у тому числі соціального характеру. За словами Олени Пчілки, комічні епізоди у «*Різдвяній ночі*» чергувалися з серйозними, притім «особливе враження справляла сцена (ціла дія) із запорожцем Пацюком, якого Старицький перетворив на ідейного патріота» [44, с. 68 – 69].

Характеризуючи згадану виставу, Д. Антонович доходить висновку, що тут «інстинктивно відчувалися зародки нового українського театру, передчуття близького перелому» [1, с. 131].

1875 р. в Біржовому залі гуртківці виставляють нову п'єсу Старицького – «*Чорноморці*» (за Я. Кухаренком). «Гурт аматорів грав вже так гарно, – згадує Л. Старицька-Черняхівська, – що й тепер деякі з людей старшого віку упевняють, ніби тодішні аматори грали краще багатьох сьогочасних акторів фахових» [52, с. 676].

Плідна театральна і культурно-громадська діяльність Старицького була перервана у травні 1876 року горезвісним Емським указом Олександра II, за яким заборонялося виставляти, читати й друкувати твори українською мовою. А тому

після жандармського обшуку в 1878 році письменник змушений був покинути Київ. Повернення стало можливим лише восени 1880 року. В цей період своєї творчої діяльності митець завершує два нові драматичні твори, притому обидва за прозою М. Гоголя – лібрето до опер М. Лисенка «Тарас Бульба» (1880) і «Утоплена» (1880).

Новий етап багатогранної діяльності Старицького розпочинається восени 1881 року, коли під тиском прогресивної громадськості царським урядом дозволено було, як уже йшлося, виставляти національні твори. Ця несподівана добра новина додала митцю неабиякого натхнення, в тому числі й для завершення оригінальної драми «Не судилось» (інша назва «Панське болото» – 1881), якій випала доля стати однією з найкращих у вітчизняній драматургії кінця XIX століття.

З серпня 1883 року драматург розпочинає активно займатися розбудовою українського професійного театру. Це стає можливим завдяки тому, що він дістає запрошення від Марка Кропивницького очолити засноване ним роком раніше ушлявлене Театральне товариство, тобто за великим рахунком першу національну професійну трупу, котру згодом стануть шанобливо йменувати театром корифеїв. У згаданому колективі Старицький обіймає посаду антрепренера, тобто директора, а Кропивницький задовольняється виконанням обов'язків головного режисера і провідного актора.

Наскільки Старицький відданий був справі відродження національного театру, можна судити хоча б із того, що задля матеріального забезпечення трупи він витратив чи не всі кошти, виручені ним від продажу власного маєтку.

Творча співпраця двох видатних діячів української культури тривала до 1885 року, аж поки на основі згаданого товариства вони не створили два окремі драматичні колективи. 1897 року через погіршення здоров'я митець відходить від безпосередньої театральної діяльності, після чого повністю присвячує своє життя літературній творчості. Однак гонорари від публікації творів, які стали, по суті, основним і чи не єдиним джерелом матеріального благополуччя драматурга, не могли задовольнити потреб його родини. Відтак на клопотання вітчизняних діячів культури у тому ж 1897 році «Постійна комісія для допомоги потребуючим вченим, літераторам і публіцистам при Петербурзькій Академії наук» призначає письменнику невелику персональну пенсію «*За літературні праці на рідній мові*».

Опікуючись театральними справами, Старицький проявив не лише неабиякі організаторські здібності, а й по-справжньому великий режисерський талант. Він умів «використовувати» обдарування того чи іншого актора, «як ні один режисер. Ні один режисер не був у такій мірі художником-маляром і скульптором-декоратором на сцені, як Старицький. Ніхто не умів для груп і масових сцен із

виконавців видобути стільки мальовничості, привабливої для ока, і мелодійності в читанні ролей, як Старицький» [1, с. 128].

Дбаючи про небагатий репертуар перших національних професійних труп, Старицький активно переробляє для сцени твори вітчизняних і зарубіжних авторів. В умовах неймовірного репертуарного голоду це був надто вагомий внесок у розбудову молодого українського театру, що належним чином було оцінено фахівцями. Д. Антонович, зокрема, зауважував: «Безліч п'єс сучасних Старицькому драматургів – Мирного, Александрова, Глібова, Івана Левицького, Олени Пчілки, Шабельської, і старих, як Кухаренко, – могли бути виставленими на кону тільки після того, як Старицький їх переробив, власне, пристосував для сцени» [1, с.129].

Перу письменника належить також низка оригінальних драматургічних творів, серед яких, крім згаданої вже драми «Не судилось», слід назвати «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1885), «По-модньому, або Коли б не турнюри, не здихались би мацапури» (1887), «Розбите серце» (1891), «У темряві» (1892), «Талан» (1893) та ін.

Помітний внесок у скарбницю національної духовної спадщини зробив Старицький і своєю поетичною спадщиною, в якій надто виразне громадське звучання. Притому важливо звернути увагу на те, що в його музі нерідко домінують песимістичні мотиви, але неодмінно з надією на краще майбутнє. Особливо це стосується другої половини 70-х – початку 80-х років, коли діяла заборона на українське слово. До таких творів належить, зокрема, поезія «*Темрява*» (1880), назва якої асоціюється з сумнозвісним Емським актом, що чорною хмарою навис над Україною. В цьому вірші вустами ліричного героя поет закликає сподвижників і однодумців не опускає руки, а нести світло знань у саму народну гущу, позаяк твердо переконаний, що лише у такий спосіб можна розсіяти напущений російським царизмом морок.

Чи не найулюбленішим у Старицького є образ України, яку він оспівує в багатьох своїх віршах. Так, у поезії «*До України*» (початок 1880-х рр.) свою любов до рідного краю він засвідчує, змальовуючи картини чудової природи («луги», «степи розлогі», «Дніпра ревучого славетні пороги», «жабиний гвалт»), красу нелегкої людської праці («селян за працею хапливою», «стукіт говіркий ціпів по всіх токах», «веретін сюрчання») і взагалі життя в усіх його проявах («поважну річ старих дідів чубатих», «плескіт дівчати веселий на ставку», «дівчат веселий гомін», «пісню чи ридання тихесеньке жіночої журби»). Разом із тим автор докоряє знедоленому народові за довготерпіння, нагадує йому про гідність і «колишні сили» (тобто славетне козацьке минуле), тим самим завуальовано призиваючи до боротьби з гнобителями. Саме такого висновку можна дійти, читаючи наступні рядки:

Як я люблю безрадісно тебе,
Народе мій, убожеством прибитий,
Знеможений і темністю сповитий,
Що вже забув і поважають себе,
Потративши свої колишні сили... [53, с. 69].

Більш чітко тема боротьби з гнобителями проступає в баладі «Хрещенська ніч» (1902) – переспіві вірша М. Лермонтова «Повітряний корабель». Герой поезії, яким є невідомий гетьман, що встав з могили (мова йде, ясна річ, про Богдана Хмельницького), відкрито

... стає на майдані
Здійма дорогого шлика, –
І кличе козачество славне,
Усе Запоріжжя склика...
.....
До всіх він тепер присягає
І руки до бога здійма,
Що зве за голоту повстати,
Якій і просвітку нема,

Яку колись в давню годину
Запродав він сам старшині.
І гетьмана голос лунає,
Склика вояків до борні... [53, с. 99 –100].

У згаданому творі порушується також проблема відповідальності української еліти перед своїм народом. Засуджуючи окремі вчинки (а якщо точніше – ігнорування інтересів широких народних мас) «незнаного» гетьмана, митець намагається тим самим застерегти від подібної помилки сучасних йому національних громадських і культурних діячів.

Для поетичного доробку Старицького характерне жанрове розмаїття. Він звертається, зокрема, до таких жанрових форм, як елегія («Дивлюсь на тебе і минуле...»), балада («Хрещенська ніч»), кантата («Кантата на честь і славу М. Лисенку»), історико-романтична поема («Morituri») і т. ін. Таким же широким спектром відзначається й тематичний охват його поетичних творів. За словами С. Єфремова, Старицький був «чи не найтипівішим співцем цього поважного, повного зруйнованих надій і самих дошкульних реальних ударів часу. Національний гніт, війна за слов'янство й слов'янське питання, народні злидні, розпад і зневір'я інтелігентних класів – ось що знайшло вираз у його поезії аж до програмних заяв українства того часу» [11, с. 361].

Утім, Старицький створює не лише оригінальні вірші, а й вельми активно займається перекладницькою справою – здійснює переклади з Дж. Байрона, М. Лермонтова, М. Некрасова. Те, що митець звертається до творчості саме цих майстрів слова, можна пояснити, напевно, тим, що загальний пафос їхніх поезій співзвучний з його настроєм. Свої оригінальні і перекладні вірші митець публікує 1883 р. у другій частині збірки «З давнього зшитку. Пісні і думи».

У перекладах Старицького окремими виданнями виходять «Казки» Андерсена (1873), «Байки» Крилова (1874), «Пісня про купця Калашникова» Лермонтова (1876), «Гамлет, принц Данський» Шекспіра (1882).

На початку 80-х років письменник готує до друку ряд видань українською мовою. Це, зокрема, збірка «Луна» (1881) і два випуски альманаху «Рада» (1883, 1884), в яких публікуються його власні твори, а також твори Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка.

Значний доробок має Старицький також у прозі. Йому належить близько сімдесяти оповідань, повістей і романів, створених у 1890 – 1900-ті роки. Переважну більшість із них написано російською мовою, позаяк призначалися вони для публікації в російськомовних виданнях. І це цілком зрозуміло, оскільки письменник, особливо в останні роки життя, існував, як уже йшлося, в основному на гонорари, одержані від друкування літературних творів. Це твори, присвячені висвітленню історичного минулого України, що охоплює період у понад три століття. Серед них варто згадати такі повісті, як «Осада Буши» (український аналог – «Облога Буші»), «Заклятая пещера», «Червоний диявол», «Первые коршуны», романи «Богдан Хмельницкий», «Буря», «У пристани», «Молодость Мазепы», «Руина», «Последние орлы», «Разбойник Кармелюк» та ін.

Характеризуючи літературно-естетичну, стильову «школу» митця, сучасний дослідник його творчості В. Поліщук цілком справедливо наголошує на тому, що «саме романтична складова була стрижневою, домінантною в естетичній системі письменника-класика» [43, с. 106].

Останній публічний виступ Старицького відбувся 31 серпня 1903 року в Полтаві, де з нагоди урочистого відкриття пам'ятника Івану Котляревському поет прочитав уривки з «Енеїди» та свої нові вірші.

Помер Михайло Старицький 27 квітня 1904 р. в Києві. Поховано його на Байковому кладовищі.

Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)

Іван Карпенко-Карий (справжнє прізвище – Тобілевич) є однією з найвизначніших постатей в історії української драматургії і національного театру. Оцінюючи його внесок у вітчизняну культуру, І. Франко писав: «Чим він був для України, для розвою її громадського та духовного життя, се відчуває кожний, хто чи то бачив на сцені, чи хоч би лише читав його твори; се зрозуміє кожний, хто



*І. Карпенко-Карий
(Тобілевич)*

знає, що він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література...» [65, с. 166].

Карпенко-Карий належить до славнозвісної театральної родини Тобілевичів. Він брат уславлених акторів Микола Садовського, Панаса Саксаганського і Марії Садовської-Барілотті.

Народився Іван Карпович Тобілевич 29 вересня (17 – за старим стилем) 1845 р. в селі Арсенівці Бобринецького повіту на Єлисаветградщині в сім'ї управителя поміщицького маєтку. Батько його – Карпо Адамович – за походженням був зубожілим шляхтичем, якого імперська влада після придушення другого польського повстання 1830–1831 рр., котрим охвачені були й українські правобережні

землі, лишила станового привілею, змусивши йменуватися міщанином, «доказуючим дворянство». Для Карпа Адамовича це «доказування» дворянського титулу стало сенсом майже всього життя, тоді як діти дивилися на батькові клопоти з іронією. Цей епізод із життя родини Тобілевичів знайшов відлуння в комедії Карпенка-Карого «Мартин Боруля». «Потакаючи батькові, – згадує у своїх мемуарах “По шляху життя” наймолодший із братів Тобілевичів Панас (Саксаганський), – старший син Іван (Карпенко-Карий) вів спершу це діло; тяглося воно довго, як то звичайно водилося за тих часів. Супліки вертали з тієї ж причини, як і Борулі: у старих документах написано Тубілевич або Тобулевич, а в нових – Тобелевич. Нарешті, старші сини, Іван, Михайло та Петро, що служили “по громадянській”, дослужилися до чинів, а разом з ними й до особистого дворянства, занехаяли справу про дворянство родове і “волокіта” ця запліснявіла десь в архівах Київського дворянського зібрання» [50, с. 24].

Мати письменника – Євдокія Зіновіївна (вроджена Садовська) – була кріпачкою, яку майбутній чоловік перед шлюбом викупив з неволі. Говорячи про неї, дослідники родоводу Тобілевичів спростовують міф про неписьменну селянку, наголошуючи на тому, що вона була палко закохана в театр, «давала дітям перші уроки грамоти» [25, с. 15]. Підтвердження цьому знаходимо у спогадах Панаса Саксаганського. «Я, властиво кажучи, не пам'ятаю, коли навчився читати, – зауважує митець. – Вивчила мене мати уже за звуковою системою **а, б, в, і т. д.**» [50, с. 30].

Працюючи в дівочі роки панською покоївкою, Євдокія Зіновіївна мала змогу відвідувати спектаклі, які виставлялись у ті часи трупами Л. Млотковського й Д. Жураховського. Драматургова мати «знала і чудово співала всі арії з “Наталки Полтавки”» [60, с. 54]. Це своє велике захоплення, свою любов до українських творів та вистав, народнопоетичної творчості вона ще в ранньому дитинстві зуміла прищепити дітям, четверо з яких стали відомими акторами.

Освіту Іван Тобілевич здобував спочатку в дячка, а потім у Бобринецькій повітовій школі, яку закінчив з відзнакою; мріяв про подальше навчання в гімназії чи університеті, але через брак коштів це йому не вдалося здійснити. Через ту ж матеріальну скруту з чотирнадцяти років хлопчина змушений був самотужки заробляти собі на життя. Понад двадцять років довелося йому служити в різних канцеляріях (у Малій Висці, Бобринці, Єлисаветграді, Херсоні), пройшовши за цей час шлях від писарчука до секретаря поліцейського управління. Проте чиновницька кар'єра не надто приваблювала Тобілевича. Значно більший потяг відчував він до театру. Отож не дивно, що 1862 р. юнак долучився до бобринецького драматичного гуртка, організованого акторами братом і сестрою Соболевими. Крім засновників та колишнього професійного актора Голубовського, колектив складався в основному з недосвідчених у артистичному плані молодих чиновників. Через деякий час до цього самодіяльного театру приєднався М. Кропивницький, який невдовзі став фактичним його керівником. Репертуар гуртка був небагатий. Він налічував усього кілька українських і російських п'єс, здебільшого комедій. Серед них – «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Зачарований принц», «Материнське благословення», «Принц з хохлом, більмом і горбом», а також деякі твори О. Островського. Тобілевич залюбки виконував у цьому аматорському театрі нарізноманітніші ролі – від парубків до літніх людей. Інколи йому доводилося створювати навіть жіночі образи. Постановки настільки захоплювали майбутнього драматурга, що задля того, щоб побачити улюблені вистави у виконанні більш досвідчених акторів (йдеться, зокрема, про «Наталку Полтавку» Котляревського і п'єсу Шекспіра «Отелло», де в головній ролі виступав уславлений Айра Олдріж), він двічі пішки ходив із Бобринця до Єлисаветграда, долаючи відстань у понад п'ятдесят кілометрів.

Неабияку роль у своєму житті відводив Іван Тобілевич самоосвіті, а тому намагався якомога більше прочитати «розумних» книг. Його улюбленими письменниками були Т. Шевченко й І. Котляревський. Майже всього «Кобзаря» він знав напам'ять, а сценічним постановкам невмирущої «Наталки Полтавки» згодом навіть присвятив спеціальну статтю. З великим захопленням читав юнак твори тогочасних російських властителів дум – В. Белінського, М. Добролюбова, М. Чернишевського, М. Салтикова-Щедріна, М. Некрасова, а також кращих зарубіжних художників слова – Дж. Байрона, Ф. Шіллера, Й. Гете, Г. Гейне, О. Дюма, Жорж Занд, разом зі своїм приятелем Кропивницьким знайомився з працями відомих світових філософів і економістів – Вольтера, Дідро, Руссо, Мілля, Оуена, Смайльса та ін. Надто важливим у цьому плані став для Тобілевича херсонський період його життя. До Херсона молодий чиновник потрапив 1868 р. у зв'язку з



*І. Карпенко-Карий
(Тобілевич)*

переводом сюди на посаду секретаря міського управління поліції. Тут він познайомився з колишнім учасником Кирило-Мефодіївського братства Д. Пильчиковим – приятелем Т. Шевченка. Під впливом цієї вельми освіченої людини, як зазначає у своїх мемуарах друга дружина письменника Софія Тобілевич, «прочитав він багато корисних книжок з історії народів, з класичної літератури, серед якої Шекспір і Островський зайняли перше місце». І далі провадить: «Оці зібрання у Пильчикова – то було здійснення всіх його давніх мрій про вищу науку, про університет, і він запевне був найуважнішим слухачем свого вчителя» [60, с. 94].

По-справжньому доленосна подія відбулася в особистому житті Тобілевича наступного 1869 р. Мається на увазі його шлюб з Надією Карлівною Тарковською. Поєднувала

Тобілевича з його судженою передусім нестямна любов до театру. Родинний переказ засвідчує, що познайомилися вони на репетиціях вистави за п'єсою Т. Шевченка «Назар Стодоля». «Івану випала роль Назара, а роль Галі готувала Надія» [25, с. 13]. Так завдяки аматорській сцені народилося велике кохання. Ця любов змогла подолати навіть шалений опір Надійного батька поміщика Карла Матвійовича Тарковського, який уважав майбутнього зятя нерівнею для своєї доньки. Згодом на честь головних героїв Шевченкової п'єси подружжя назвало своїх дітей Назаром і Галею. Ім'я іншої героїні поета, Ірини, з поеми «Невольник» вони дали своїй другій дочці. Прожив Іван Тобілевич разом зі своєю дружи-

ною одинадцять щасливих років, тобто до передчасної смерті останньої навесні 1880 р.

Варто зауважити, що молодший брат Надії Карлівни Олександр, народо-волець, є родоначальником родини уславлених російських митців Тарковських. Він відповідно доводиться батьком поета Арсенія Тарковського і дідом все-світньовідомого кінорежисера Андрія Тарковського.

У 70-ті і на початку 80-х років Тобілевич разом зі своєю сім'єю живе в Єлисаветграді, де працює на посаді секретаря міської поліції і у вільний від службових обов'язків час продовжує брати участь у аматорських виставах. Саме в цю добу на шпальтах «Єлисаветградського вісника» з'являються його перші публіцистичні і літературно-критичні статті. Письменник, зокрема, перекладає на українську мову повість «Підлипівці» Ф. Решетникова і «Книжку чеків» Г. Успенського. 1883 р. в альманасі «Рада» під псевдонімом Гнат Карий друкується його оповідання «Новобранець».

Квартира Тобілевича стає в ці роки своєрідним штабом прогресивної національної інтелігенції. Сюди навідуються його однодумці – вчитель історії юнкерської школи М. Федоровський, лікар П. Михалевич, земський статистик О. Русов, етнограф і фольклорист В. Менчиць, автор музики до знаменитих «Вечорниць» П. Ніщинський, який спеціально задля цього приїздить з Ананьєва. Вони читають і обговорюють роман М. Чернишевського «Що робити?», вірші Т. Шевченка, нариси з політекономії, іншу, в тому числі заборонену літературу.

Утім, є підстави говорити і про більш серйозну «провину» Тобілевича перед імперською владою. Будучи в курсі багатьох поліцейських справ, він «сповіщав дуже цінні відомості паспортного характеру, які правили за матеріал для фабрикації нелегальних пашпортів» [55, с. 365], надав притулок С. Русовій, яка перебувала під гласним наглядом поліції. Все це, зрештою, призвело до того, що в жовтні 1883 р. неблагонадійний чиновник був звільнений зі служби. Щобільше, проти нього було розпочато слідство.

Це був, поза сумнівом, найтяжчий період у житті письменника. Незадовго перед цим (1879 р.) занедужала й померла його стара мати, а потім одна за одною пішли з життя дружина Надія і малолітня донька Галя. «З тої безодні горя, – згадує С. Тобілевич, – збудив його лист друга – Марка Кропивницького і брата Миколи Садовського, в якому вони сповіщали, що заборону з українського театру знято, що вистави починаються, і вони просять його негайно до свого гурту» [60, с. 57]. Тієї ж осені Іван Тобілевич як актор вступає до трупи М. Старицького. Однак наступного 1884 р. після закінчення слідства його було заарештовано й вислано під поліцейський нагляд до Новочеркаська, де він змушений був працювати спочатку ковалем, а згодом заробляти собі на життя у палітурній майстерні.

Перебуваючи на засланні, митець бере шлюб з акторкою С. Дітковською, більш відомою під прізвиськом Софії Тобілевич, яка стала його вірною супутницею по життю до останніх днів, а після смерті драматурга опублікувала свої мемуари, в яких повідала чимало цінного про свого чоловіка та його найближчих сподвижників по театральній справі. У ці роки Тобілевич створює низку високоякісних драматургічних творів – «Бурлака» (1883), «Підпанки» (1883), «Бондарівна» (1884), «Розумний і дурень» (1885), «Наймичка» (1885), «Безталанна» (1886), «Мартин Боруля» (1886), якими суттєво поповнює репертуар молодого українського театру.

У 1887 році після одержання дозволу повернутися в Україну Карпенко-Карий (цей псевдонім поєднує в собі ім'я драматургового батька і Гната Карого – персонажа п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля») оселяється на заснованому ним у Єлисаветградському повіті хуторі Надеждівка (Надія), який він назвав на честь своєї першої покійної дружини. Тут митець займається вихованням дітей, з головою поринає в сільськогосподарські справи.



Софія Тобілевич

Новий період у житті драматурга розпочинається 1889 р., коли з нього нарешті було знято гласний нагляд (негласний тривав до 12 березня 1903 р.) і він одержав змогу продовжити театральну діяльність у трупах своїх молодших братів – спочатку Миколи Садовського, а потім Панаса Саксаганського.

Вельми активно готувався Тобілевич до Першого Всеросійського з'їзду сценічних діячів, який відбувся в Москві 1897 р. Його промову на форумі виголосив П. Саксаганський. У цьому виступі приверталась увага до низки проблем, з якими постійно стикався молодий український театр. Це, зокрема, незадовільний репертуар, відсутність пристойних театральних приміщень, а головне, шалені утиски національної культури з боку імперської влади.

Чимало зусиль доклав Карпенко-Карий до створення нової об'єднаної трупи українських корифеїв. У листі до М. Кропивницького в грудні 1900 р. він, зокрема, писав: «Заплакана мати усміхнеться, побачивши діток своїх славних на рідній сцені вкупі! З веселим серцем, сміливо дивлюся в будучність нашого рідного театру, котрий будуть підпирати найкращі артистичні сили» [19, с. 335].

Нову об'єднану трупу українських корифеїв пощастило створити навесні 1900 р. Крім М. Кропивницького (формального керівника колективу) й І. Карпенка-Карого, до неї вступили М. Садовський, П. Саксаганський, М. Заньковецька та інші провідні актори національної сцени. Після розпаду зіркового театру навесні 1903 р. Карпенко-Карий залишається працювати разом з П. Саксаганським. Поціновуючи роль драматурга у трупі Саксаганського, відомий український актор І. Мар'яненко звертав увагу на те, що цей театральний колектив зміг довгий час існувати «тільки завдяки світлому розумові, міцній вдачі та організаційному хистові Івана Карповича, який за спиною свого брата, блискучого актора й режисера, фактично керував трупом, до всього ще й постачаючи їй свої п'єси» [31, с.181].

Виснажлива праця на користь рідного театру підірвала здоров'я Івана Тобілевича, і 1905 р. він захворів на рак селезінки. Лікувався письменник у Берліні в кращих німецьких лікарів. Але ніщо вже не допомогло, і 15 вересня 1907 р. його не стало. Поховано геніального драматурга і славетного актора на Єлисаветградщині, в селі Карлюжини, поблизу його садиби, де нині функціонує музей-заповідник «Хутір Надія».



Державний музей-заповідник «Хутір Надія»

І. Карпенко-Карий усе своє свідоме життя присвятив розвою національної культури, проявивши себе при цьому в різних іпостасях. Про Тобілевича-орга-

нізатора театральної справи вже чимало було сказано. Найвищу оцінку йому в цьому плані поставив І. Франко, назвавши, як уже йшлося, одним із батьків нового українського театру.

Величезний внесок у скарбницю національної культури зробив Карпенко-Карий і як актор. На його рахунку чимало яскравих сценічних образів, серед яких варто назвати *Возного* («Наталка Полтавка І. Котляревського»), *Назара* («Назар Стодоля» Т. Шевченка), *Прокопа* («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка), *Хому* («Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького), *Барабаша* («Богдан Хмельницький» М. Старицького), *Сторожа* («По ревізії» М. Кропивницького). Цей список не був би повним без галереї портретів із його власних п'єс – *Михайла Михайловича* («Бурлака»), *Герасима Калитки* («Сто тисяч»), *Хоми Нерука* («Чумаки»), *Мирона Серпокрила* («Понад Дніпром»), *Потоцького* і *Шмигельського* («Сава Чалий»), *Пузиря* («Хазяїн») та інших.

Говорячи про Карпенка-Карого-актора, доречно згадати висловлювання Л. Старицької-Черняхівської, яка зауважила: «Слава драматурга Тобілевича затемнила славу Карого-артиста. А артист Карий – був першорядний артист! Це був артист знавців театральної штуки, не артист юрби. Його талант не кидався в очі, то була тонка художня гра майстра – аристократа штуки» [52, с. 687].

І все ж Карпенко-Карий передусім геніальний драматург, найвизначніший майстер цього жанру в літературно-мистецькому процесі межі XIX і XX ст. Драматургічною творчістю І. Тобілевич розпочав займатися на початку 80-х років, практично відразу після створення національного професійного театру. Сам факт можливості виставляти свої твори на сцені був для письменника колосальним стимулом. У своїй літературній творчості він порушив найболючіші проблеми доби – національного відродження («Понад Дніпром», «Суєта», «Житейське море»), глитайства («Розумний і дурень», «Сто тисяч», «Хазяїн»), свавілля сільської адміністрації («Бурлака»), жінки-страдниці («Наймичка»), відповідальності людини за скоєний злочин («Сава Чалий») та ін.

Літературна спадщина Карпенка-Карого включає одне оповідання, вісімнадцять оригінальних п'єс, п'ять переробок з інших авторів, три етюди, а також критичні праці, рецензії, переклади.

Театральна і драматургічна діяльність митця була подвижницькою. Він був одним із тих, хто в найтяжчу для вітчизняної культури добу знаходився на авансцені боротьби за духовне відродження свого народу, хто своїми геніальними творами торив шлях національній драматургії до найвищих щаблів у світовому вимірі. Багато в чому Іван Тобілевич був першим. Як слушно зауважує С. Єфремов, «він перший виступив за межі шаблону – отієї етнографічної, з неодмінним коханням у центрі, драми й дав початки серйозної комедії, цінної і з громад-

ського, і з художнього погляду, як галерея типів, як образ справжнього, не підсолджененого життя, перетвореного глибоким і дужим талантом» [11, с. 368].

Василь Мова (Лиманський)

Вагоме місце в історії української драматургії і національної літератури в цілому належить Василю Семеновичу Мові (псевдоніми – В. Лиманський, В. Мигуцький, В. Мигученко). Письменник успішно працював в усіх трьох родах літератури – поезії, прозі й драматургії. Більшу частину свого життя він мешкав на Кубані серед нащадків запорізьких козаків, яким після зруйнування 1775 року Запорізької Січі, а потім багатьох років скитання і поневірянь 1792 року нарешті дозволено було осісти в басейні між річками Кубань і Єя. У цьому військовому поселенні, що мало назву Чорноморське козацьке військо (з 1860 р. – Кубанське козацьке військо), до середини ХІХ століття зберігалися старі запорозькі порядки, у тому числі виборність військової старшини. Царський уряд дав згоду на його створення з прагматичних міркувань, оскільки мав намір залучити хоробре українське лицарство для охорони південних рубежів Російської імперії.



Василь Мова (Лиманський)

Саме у такій атмосфері й зростав майбутній письменник. Народився Василь Мова 12 (01) січня 1842 р. на хуторі Солодкий Лиман (тепер Каневського району Краснодарського краю). Батько його, Семен Іванович Мова, був сотником Стародерев'янківського куреня Чорноморського козацького війська. Свою службу Семен Мова розпочав 1814 р. рядовим козаком, брав участь у кількох воєнних кампаніях і дослужився до сотника – другого офіцерського чину в козацькому війську. Мати, Меланія Максимівна, за походженням теж була козацького роду. У сім'ї зростало четверо дітей. Три брати (Василь, Микола, Онисим) і сестра Пелагея. Василь був старшим із дітей. Спочатку він навчається у двокласному початковому училищі в станиці Уманській, а потім з 1853 по 1860 рік у Катеринодарській військової гімназії. У гімназії викладали Закон Божий, російську мову і словесність, математику, фізику і фізичну географію, історію, географію, законо-

знавство, французьку і черкеську мови, каліграфію, чистописання, малювання і креслення.

Ще в дитинстві кмітливого хлопчину примітив батьків приятель Яків Кухаренко – начальник штабу і виконуючий обов'язки наказного отамана Чорноморського козацького війська (з 1852 по 1856 роки), а також відомий український письменник (автор комедії «Чорноморський побит на Кубані»), визначний культурний і громадський діяч, друг Тараса Шевченка. З батьком Василя Мови він заприятелював ще в молоді роки, коли вони разом починали військову службу. На хуторі Солодкий Лиман у Кухаренка було власне риболовецьке господарство, куди він навідувався порибалити, а зупинявся зазвичай в обійсті товариша. Маток Кухаренка знаходився поблизу від гімназії, однак через велику зайнятість його господар «навіть чи мав можливість багато уваги приділяти сину свого приятеля» [68, с. 73]. Проте навіть нечасті відвідини Кухаренкового обійстя, де зберігалось чимало «шевченківських реліквій (листи, малюнки, гравюри з автографами, бюст Кобзаря роботи Ф. Каменського), <...> справляли на нього велике враження, пробуджуючи в душі власні творчі пориви» [68, с. 74].

Заохотити В. Мову до літературної творчості могли, ймовірно, викладачі гімназії – випускники Харківського університету. Йдеться, зокрема, про директора училищ Чорноморського козацького війська Миколу Семеновича Риндовського, який відзначався чуйним ставленням до своїх вихованців, всіляко намагався їм допомогти. У середині 60-х років Він повернувся до Харкова, де «обіймав посаду інспектора казенних училищ Харківської округи і знову увійшов до кола спільних знайомих поета» [68, с. 74].

Іншим таким куратором юного Мови гіпотетично міг бути молодший учитель російської мови та географії Микола Ілліч Воронов, який у вільний час багато подорожував (по Кубані, землях козацького Терека, Ставрополля, Північного і Східного Причорномор'я), а серію своїх нарисів під заголовком «Дорожные заметки на разных путях Южной России» друкував у часописах «Русский вестник», «Московский вестник», «Журнал для воспитания». Ці подорожні замальовки користувалися великим успіхом у вихованців училища, а сам автор асоціювався у них з «образом “живого” літератора». Імовірно, саме Воронов став «першим професійно підготовленим читачем і поціновувачем поезій юного Василя Мови, написаних тоді ще російською мовою» [68, с. 75].

У серпні 1860 р. коштом Кубанського (Чорноморського) козацького війська Мова поступає на перший курс історико-філологічного факультету Харківського університету. Однак навчання новоспечений студент не приділяє належної уваги, у зв'язку з чим два курси йому вдається здолати лише за чотири роки. Можливо, якоюсь мірою це було пов'язано з тією скудною стипендією, яку виділяло своїм студентам правління Кубанського війська – чотирнадцять рублів на місяць. На ці

кошти потрібно було винаймати квартиру й харчуватися, не говорячи вже про інші нагальні потреби – одяг, книги та все таке інше. За таких умов студенти-кубанці змушені були давати приватні уроки. Але хоч як би там було, сталося так, що наприкінці 1864 р. В. Мова був відрахований з університету через несплату за навчання. Напевно, «Війську набридло платити за студента, який систематично не з'являвся на іспити» [67]. Згодом поет відновив навчання в університеті, але вже на юридичному факультеті, який закінчив 1868 р., а дисертацію на ступінь кандидата прав «Народне представництво і політична свобода в Західній Європі» захистив наступного 1869 р.

Життя у великому промисловому і культурному центрі досить плідно позначилося на духовному зростанні Василя Мови, дало змогу познайомитися з прогресивною українською інтелігенцією. Цьому сприяло те, що він був членом літературного гуртка, що функціонував при Харківському університеті, й активним учасником харківської Громади, яка складалася переважно зі студентів і семінаристів, налаштованих нести світло знань і рідне українське слово в гущу народних мас. До кола постійних відвідувачів Громади належали відомий педагог, організатор і керівник недільних шкіл Христя Алчевська, визначний мовознавець Олександр Потебня, знаний у майбутньому український письменник, критик, бібліограф і лексикограф Михайло Комаров та інші. Незрідка серед гостей Громади можна було помітити Пантелеймона Куліша, Олексу Стороженка, представників галицької інтелігенції.

Разом із товаришами по Громаді Мова займається просвітницькою діяльністю, розповсюджує так звані книжечки-метелики літературного й наукового характеру, які, за словами Христі Алчевської, залюбки розліталися у найвіддаленіші кутки України.

Після смерті Т. Шевченка в березні 1861 р. Мова разом з товаришами по Громаді бере участь у благодійному літературно-музичному вечорі, кошти від якого ентузіасти мали спрямувати на закупівлю й розповсюдження по сільських школах Шевченкового букваря. А у квітні на сторінках газети «Харьков» (додаток до «Харьковских губернских ведомостей») поет вступає у полеміку з О. Баримовим – автором нариса «Два слова о литературных вечерах в Харькове и одно – о Т. Г. Шевченко», в якому пропонувалося називати Шевченка не великим, а обдарованим письменником, оскільки слава Кобзаря, мовляв, серйозно перебільшена, позаяк обумовлена не стільки високою художньою вартістю його творів, скільки відомими обставинами його нелегкого життя.

Спираючись на відзиви В. Белінського й М. Добролюбова щодо народності поезії Пушкіна, оперуючи висловлюваннями Шевченка, які ріднили його з такими

світовими геніями, як Шекспір, Гете, Пушкін, Мові вдалося доказати хибність суджень свого опонента, а відтак завоювати симпатії читачів.

До рідного краю Василь Мова повертається, очевидно, 1869 р., тобто після захисту дисертації. Прикметно, що будучи кандидатом прав, поет влаштовується на роботу до Катеринодарського маріїнського жіночого училища на посаду вчителя російської словесності. Такий свій вибір він пояснює в листі (від 3 травня 1872 р.) до Василя Гнилосоєва (свого знайомого по Харківському університету): «Положение мое далеко не удовлетворяет меня. С материальной стороны еще и сяк и так: получаю 800 руб[лей] жалованья, да изредка адвокатурою заработаешь сотню-другую. Мог бы получать и хорошее жалованье, перейдя в судебное ведомство, но жаль расстаться с тем досугом, который остается у меня при должности учителя» [34, с. 78].

Однак 1873 р. Мова все ж таки переходить на роботу, пов'язану з юриспруденцією. Працює судовим слідчим, мировим суддею, головою з'їзду мирових суддів, присяжним повіреним. Чиновницька праця, якою змушений був займатися письменник у різних станицях і містах Кубані (Усть-Лабі, Єйську, Катеринодарі) протягом вісімнадцяти років, була для нього осоружною. Справжнє задоволення отримував він тільки від літературної творчості, котрій міг присвятити короткі часи відпочинку. Ще більша проблема полягала в тому, що митець був відірваний від українського культурного життя. Чи не єдиною невеличкою квартиркою, яка поєднувала його з українським світом, були галицькі періодичні видання, що час від часу проникали на Кубань. Саме в цих часописах поет інколи друкував свої поезії, які з неймовірними труднощами йому вдавалося переправляти до Львова.

Влітку 1878 р. Мова відвідав Київ, де зустрівся з Олександром Кониським, з яким до цього спілкувався за допомогою епістолярних послань. У Києві поет здійснив невдалу спробу опублікувати в альманасі «Луна» низку своїх віршів, а також поеми «Хуторянка» (первинна назва «Троїстого кохання») і «Ткачиха». Ця поїздка дала йому певний духовний заряд, а головне, імпульс для повернення до більш активної літературної діяльності.

Із життя Василь Мова пішов 13 (01) червня 1891 р. у віці неповних п'ятидесяти років. Причиною його дочасної смерті стала пневмонія. Помер письменник у Катеринодарі (тепер – м. Краснодар, Російська Федерація) майже у повному забутті. Лише в шостому числі газети «Северный Кавказ» за 1891 рік було вміщено невеличку нотатку, в якій анонімний автор¹⁴ переповідає зміст некролога М. Комарова, надрукованого у львівському журналі «Зоря», «про смерть кате-

¹⁴ В. Чумаченко припускає, що це міг бути добрий знайомий поета В. Скидан.

ринодарського присяжного повіреного В. С. Мови, що виявився відомим українським поетом В. Лиманським» [69, с. 37 – 38].

* * *

Поетичний дебют Василя Мови відбувся 1861 р. в журналі «Основа», де з'явився його невеличкий вірш «*І бачу я тоді широке синє море...*», яким було започатковано козацьку тему, що згодом стане у літературному доробку митця домінуючою. Прикметно, що уже в першому друкованому творі поет у завуальованій формі висловлює своє скептичне ставлення до ролі козацтва в історії України, робить промовистий натяк на його історичну приреченість. У поезії йдеться про жменьку відважних козаків-відчайдух, що на своїй чайці тужаться подолати розбурхане море. Кожен із них щосили налягає на весла, однак «лютує, стогне море, з ребер їх скидає». Фінал сумний. «Я чую голос їх... я бачу – потопають!» – констатує поет.

Перший опублікований вірш засвідчив, що в українську літературу прийшла талановита, неординарна особистість, хоча в поезії ще наявні деякі штампи, тяжіння до Шевченкового художнього світу.

У харківський період свого життя Василь Мова завершив також поему «*Троїсте кохання*» (1863). Центральний персонаж твору – козак Клим, який безсоромно розбещує молодих непередбачливих дівчат. Він одночасно підтримує відносини з трьома красунями (звідси і назва поеми) – Мариною, Килиною й Ориною. Проте із жодною з них не має наміру будувати серйозні стосунки, попри те, що всі три до нестями в нього закохані. Клим байдуже, що такою своєю поведінкою він нівечить життя своїм пасіям, залишаючи їх на глум і осуд суворого в моральному відношенні пуританського суспільства. Не дивно, що автор, який, поза сумнівом, на боці своїх героїнь, підводить ризику під нікчемним життям головного героя поеми. Останнього вбиває колишній залицяльник однієї з його жертв.

Характерною прикметою «Троїстого кохання» є його органічний зв'язок з фольклором. Мова настільки глибоко засвоїв основні прийоми народнопісенної творчості, що створив, по суті, стилізацію під народний твір. «Раз-у-раз у поемі знаходимо рядки, живцем узяті з народних пісень (“У неділю вранці-рано”, “Ой чорняву з душі люблю, до білявки залицяюся, а з рудої та з дурної щовечора насміхаюся” і т. п.)», – зауважує Ю. Шевельов. Навіть за своїми зовнішніми ознаками поема нагадує народну пісню про парубка, що «кохав трьох дівчат і загинув з намови однієї з них, до того ж поданий переважно традиційними пісенними ритмами. <...> Дуже виразні характеристики дійових осіб, розроблені психологічно: горда красуня Марина; злоблива, заздрісна й мстива Килина; дівча, що вперше усвідомлює любов і силу своєї незвичайної юної краси Oriна – всі вони

однаково палко, але по-різному закохані в гайдамаку Кліма, носія розкладово-гультайських виявів, властивих українському козацтву в його гірших виявах» [70, с. 163].

Подібні мотиви згодом знайшли відображення у комедії М. Кропивницького «Джигун» (1893). Щоправда, акценти останній розставив дещо по-іншому. В центрі уваги п'єси Кропивницького веселий сільський ловелас, який, проте, на відміну від Мовиного героя, зумів уникнути покарання, притому не без допомоги однієї зі своїх пасій.

Торкнувся у «Троїстому коханні» Мова і традиційної для нього козацької теми. Притому зробив він це під своїм специфічним кутом зору. Наслідуючи П. Кулішу, поет, як відомо, вбачав у козащині радше руйнівну, аніж державотворчу силу. Все це й знайшло відбиток у його творі.

В поемі описуються реалії суспільно-політичного життя українського козацтва останньої третини XVIII століття, коли після придушення влітку 1768 р. за допомогою російського війська широкомасштабного повстання на підвладних Речі Посполитій теренах Правобережної України (цей народний рух увійшов в історію під назвою Коліївщина), частина січовиків, передусім молодь, переставши вірити у власні сили, деградувала й перетворилася, по суті, на пересічних розбишак, які, на відміну від своїх попередників і старших товаришів, прагнула не Вітчизну боронити, а задовольняти власні потреби. Притому далеко не шляхетного гатунку. Змальоване у поемі козацтво – темна сіра, погано керована маса, яка здатна лише бити байдаки та грабувати чужі землі («Гайдамаці в Польщі рай – Що захочеш, виробляй») [35, с. 26]. Утім, не краще ведуть себе нащадки славетного запорізького лицарства і в Україні.

І багацько лиха вдіє
Гайдамацька згряя:
Не то Польща і Вкраїна
Лишенька зазнає! [35, с. 28] –

підсумовує автор.

Одним із таких розбишак є центральний персонаж твору козак Клим. На протилежних позиціях стоїть інший герой поеми – козак Прокіп. Саме він і вбиває свого підступного товариша по зброї. І робить він це «не лише з особистих міркувань, помщаючись гайдамаці за свою кохану й усіх “згублених навіки” дівчат, а передусім як безчесну людину, розбишаку й грабіжника» [17, с. 300].

Протистоять темній zdeградованій масі гультаїв і грабіжників «статечні козаки», які усвідомлюють, що далі не можна «розоряти Україну ще не скінчену руїну». Вони беруть верх над нерозсудливою молоддю (забороняють похід

рішенням козацької «чорної ради»), але не можуть уже зупинити процес руйнації, а отже, й історичної приреченості козацтва.

Чи не найповніше мотиви історичної неспроможності українського козацтва знайшли відображення в поезії «*Козачий кістяк*». Вірш, судячи з дати його написання (1875 рік), нав'язаний сумним ювілеєм – сторіччям від дня зруйнування Запорізької Січі. Поштовхом до роздумів щодо ролі козацтва в історії України стала знахідка героєм твору, який обробляв свою ниву, останків козака. Те, що козацький кістяк знаходить саме пересічний хлібороб, дуже символічно. У такий спосіб автор намагається протиставити трудовий народ і привілейоване щодо нього козацтво.

З кривавої слави
Нам мало утіх,
А воля козацька
Була не для всіх.
Козацтво в відрізний
Згорнулося стан,
Козак перед хлопом
Був нібито пан [35, с. 62], –

зауважує поет. Однак порівняння не на користь козацтва, яке хоч і не гнуло ні перед ким спину, все ж зійшло з історичної арени, пішло у небуття, а селянство, попри всі лихоліття (чого варта одна лише кріпаччина?!), продовжує свою споконвічну шляхетну справу – обробляє землю, вирощує хліб. Поет відверто симпатизує знедоленому сільському люду, але щиро переконаний, що майбутнє все ж таки за освіченими людьми, які вийдуть із середовища трудового народу. Саме про це він говорить у заключних рядках твору:

І треба нам добре
У тямку те взять,
Що вчена громада –
Могутня рать;
Як стануть у лаву
Такі вояки,
То більше зрятують,
Аніж козаки! [35, с. 64].

«Ідучи слідом за Кулішем і Кониським («Моє бажання» та ін.), – зауважує Ю. Шевельов, – Мова відмовляється від бунтарсько-руїнницького ворохобного минулого України. Козацькі війни, бунти, повстання здаються йому історичною помилкою, марною витратою народних сил. Вони привели до посилення розколу

українського народу на ворожих одні одним панів і простих козаків, до їхньої братовбивчої боротьби й взаємознищення <...> Отже, не в зброї, не в боротьбі, а в праці і в культурі хотів би поет шукати порятунку. Найвищою силою ладен він проголосити “силу ума”, а наймогутнішою раттю – вчену громаду». Це своє бачення історії України Мова виклав у «Козачому кістяку». Подібна ідеологія панувала в харківській Громаді. Свідченням цього є «Записка» одного з провідних її членів А. Шиманова [70, с. 149 – 150].

Дещо випадає із цієї конструкції вірш «*На могилі*», створений Мовою на шість років раніше (1869 р.). У цьому творі, як зауважує Ю. Шевельов, «козацькі часи ще не втратили для поета свого чару». Більше того, тут козацтво виступає як справжній захисник Вітчизни. Автор «не може відірвати від цього романтичного ідеалу свого замороженого погляду» [70, с. 151]:

Ой, ідуть степи розлогі, скільки око вбачить...
Чи на сих степах розлогих лилась кров козака?
Чи тут військо народнеє колись грасувало,
За Україну, матір нашу, трупом полягало?
Грасувало й полягало з надії на волю,
На спокій дітям і внукам, на щасливу долю... [36, с. 253].

Все це є свідченням того, що письменник не тільки був фактично, а й відчував себе «нащадком запорізьких козаків!» [70, с.151].

Не менш важлива соціальна тема у творчості Василя Мови. Вона знайшла відбиток, зокрема, у поемі «*Ткачиха*», над якою поет працював упродовж 1866 – 1888 років. У творі похмурими фарбами змальовується нелегке становище пересічної української жінки. В очікуванні коханого чоловіка вона щоденно тяжко працює й виховує малолітню доньку. Однак її сподівання на кращу долю, пов'язані з поверненням чоловіка, який відбуває військову повинність, не справджуються. Останній звинувачує ткачиху у подружній зраді, жорстоко знущається над нею, пропиває її небагатий скарб і нарешті полишає. Проте фінал такого його розгнужданого життя виявляється невтішним («десь піймався на злодійстві і застряв в острозі») [35, с. 92].

Такий підступний удар від близької людини остаточно підкошує фізичні й моральні сили нещасної жінки, і вона зламується. Втративши віру в соціальну справедливість і близьких людей, головна героїня нібито морально перероджується, але не на краще. Від чесної і роботящої трудівниці не залишається й сліду. Відтепер ткачиха веде розбещений спосіб життя – п'є, гуляє і безсоромно ошукує закоханого в неї чесного і порядного чоловіка.

Пропив чумака воли й вози,
Пропив він і ярма,
Почав хліб ткачишин їсти
Начебто вже й дарма.
І віддячила ткачиха
Чумака-сіромучу:
За всю щедрість та за щирість
Витурила з дому! [35, с. 101] –

підсумовує автор.

На самому дні соціуму опиняється і ткачишина донька, яка спочатку теж намагається вести добропорядний спосіб життя. Потрапивши до міста, вона тяжко працює в наймах, однак поступово піддається згубному впливу чужої для сільської людини міської цивілізації. Через деякий час дівчина усвідомлює, що працювати можна значно менше, а жити набагато краще. Вона сходиться з паничем, стає покриткою, а потім і повією. На думку автора, що, судячи з усього, сповідує народницькі погляди, сумний фінал життєвого шляху його героїні є цілком закономірним. Адже

Місто – ворог чистих серцем,
Ворог нещадуший,
Тисячами пащ неситих
Чесць дівочу злющий!
Мов би змій той ненажерний,
Дівчат проглинає,
Тисячами їх нівечить,
В розпусту вкидає [35, с. 97 – 98].

Доля ткачишиної доньки є типовою для тогочасної української літератури. Подібні історії можна віднайти у творах багатьох інших авторів тієї доби. Згубний вплив міста позначився, наприклад, на долях героїнь творів М. Кропивницького – Соломії («Дай серцеві волю, заведе у неволю») і Степаниди («Зайди-голова»), М. Старицького – Аннушки («Не судилось»), П. Мирного – Христі Приतिकівни («Повія»).

В. Мова навіть не наділяє ткачиху та її доньку власними іменами, чим ще раз наголошує на типовості своїх героїнь. На думку автора, у світі безмежної влади грошей чесна порядна людина, що працює зранку до ночі, немає жодних шансів на виживання. Саме обставини соціального характеру значною мірою обумовлюють і негаразди в її особистому житті, підштовхують до аморальних вчинків.

У справжню трагедію вилилися соціальні проблеми для героїв іншого Мовиноного твору – «*На степи*» (1883). В поезії розповідається про багатодітну сім'ю переселенців, яка в пошуках кращої долі вирішила переселитися на Кубань, де нібито ще залишилися незаселені землі. Проте коли після довгих митарств, нещасна родина, котра за цей час утратила всіх своїх п'ятох дітей, нарешті дісталася омріяних кубанських степів, виявилось, що вільних земель уже немає. Їх давно розділили поміж собою й перепродали багатії. Землі ці, щоправда, здебільшого пустують, оскільки пересічні хлібороби неспроможні платити за них непосильну оренду, а тому змушені їх оминати. Резюмуючи, автор звертається до нещасного глави родини з такими словами:

Гей, злидений роботяго,
Тільки дарма ти страждав!
Для дітей всю міць поклав ти,
Їм життя цілком віддав;
Задля них із родовища
Ти у путь важку пустивсь
Дні і ночі пішки плентавсь
І тепер усіх рішивсь!
Не знесли малі бідахи
Свою доленьку лиху,
Розгубив їх одинцями
Ти на довгому шляху!
І тепер про людське щастя
Ти навік покинь думки –
Забирай убогі клунки
Та вставай у батраки! [35, с. 113].

«Своїм трактуванням теми соціального лиха й злиднів Мова близький до народницької літератури. Тема переселення, тема тяжкої й безпросвітної праці, тема соціальних контрастів, тема розпусти, що її несе місто, – це часті теми в народницькій літературі» [70, с. 156].

Важливе місце у літературній спадщині Василя Мови належить драматургічній творчості. Відомо, що письменник створив кілька п'єс, котрі, як і багато інших матеріалів з його архіву, були втрачені. Збереглося лише два драматургічні твори – драма «*Старе гніздо й молоді птахи*» та інтермедія «*Куліш, Байда й козаки*». Перший твір назвати п'єсою в традиційному розумінні цього слова можна лише з деякою натяжкою, оскільки для п'єси в нього занадто великий обсяг, а монологи відзначаються нехарактерними для драматичного твору довготами. По суті, це окремі новели, в яких автор устами своїх героїв розповідає про козацькі розваги, дає характеристики іншим персонажам тощо. Проте за своєю архітек-

тонікою «Старе гніздо...» все-таки тяжіє до драматургії. Тим більше, що й сам письменник визначив його жанр як драматичні образи.

У драмі «Старе гніздо й молоді птахи», котру В. Мова завершив, імовірно, 1883 р., відображено життя і побут кубанського козацтва кінця 50-х років XIX ст., тобто в останній період його самоврядування. Галерея створених автором колоритних реалістичних портретів представляє практично всі прошарки суспільства. Це і представники багатой старшини Пилип Загреба й Трифил Жмир, і чесний трудівник із середовища дрібної козацької старшини хорунжий Кіндрат Шульпіка, і багата вдова Тетяна Деркаліха – прибічниця старих козацьких порядків, і безпритульний осавул Семен Гайдабура, який символізує старе запорізьке лицарство, що не може знайти своє місце за нових умов життя, а відтак губить його в безпробудному пияцтві й бешкетуванні, і збанкрутілий дрібнопомісний дворянин, пристосуванець Аполлон Прогульбицький, і багато ін.

Центральний персонаж п'єси – полковник війська Чорноморського Пилип Загреба. Це заможний козак, який має велике господарство. У нього чимало десятин землі, величезні табуни коней, незчисленна кількість великої рогатої худоби й овець. На нього працюють сотні, якщо не тисячі, кріпаків і вільнонайманих. Проте це зовні ще міцне господарство вже підточують ледь видимі метастази неминучої кризи. Значною мірою це обумовлено тим, що в нових суспільно-політичних умовах, коли все більших обертів стали набирати капіталістичні відносини, а стара система господарювання почала пробуксовувати, Загреба не може ефективно управляти своєю мініімперією. Про це йому відверто говорить сестра Тетяна Деркаліха: «Та й сусіди з тебе сміються. “Він, – кажуть тільки лаятись мистець великий, а хазяйнувати у його хисту чортма!” А через те й зневажають тебе, дарма що ти полковник!» [35, с.138]. В обійсті у Загреби повний безлад («усе гайном стоїть») [35, с. 139], «чабани нещадно ріжуть овець та гендлюють смухами», табунщики продають коней, як «своє власне добро» [35, с.138].

Сам господар садиби намагається ще дотримуватися старих козацьких звичаїв, говорить рідною мовою («Та я, – каже, – з царем балакав, та й то балакав по козацькому, як наші батьки й діди розмовляли») [35, с. 152]. Того ж вимагає він і від дітей. Однак тільки в родинному колі. У присутності гостей Загреба не проти того, аби вони демонстрували свою «образованість», тобто спілкувалися «модною» російською мовою. Полковник не гербує випити чарчину з простим козаком, але водночас хизується своїм високим становищем і дочок марить віддати заміж за такого, щоб «був заможний і в чинах» [35, с. 274]. Разом із тим Загреба невіглас, не знає, наприклад, хто такий Тарас Шевченко. Поцінуючи його вірш «Тополя», він зазначає: «Зараз і бачу, що недотепний!.. Та й пише чорт батька зна про що – про чумаків та чабанів!» [35, с. 197].

Неабиякі проблеми у вдівця Загреби й з дітьми, яких у нього четверо – два сини і дві доньки. Сини Гарась і Юрась навіть не спромоглися завершити навчання. Обох їх за ганебну поведінку відрахували. Першого – з кадетського корпусу, а другого – з військової гімназії. Однак належних висновків з цього вони не зробили й надалі своєю поведінкою доставляють батькові одні лише клопоти. Не справдила батькових надій і старша донька Уля, яка після закінчення Інституту шляхетних дівчат повернулася до батьківського обійстя. У неї на думці лише «шори та вбори», «та про великих панів, та про балі і всякі гульбища мрії гонить» [35, с. 142].

Єдиний світлий промінчик у Загребиному домі – молодша донька Киля, світогляд якої сформувався під впливом її тітки Тетяни Деркалихи, щирої прихильниці старих народних традицій. Живучи у тітки, Киля «і хуторянських дівчат до себе в гостину закликала, і пісень з ними співала, і по козачих весіллях їздила, і на хуторянській вулиці крадькома гуляла...» [35, с. 154]. Тут же на хуторі дівчина закохалася і в простого козака Андрія Шульпіку, за ради якого готова була навіть супроти волі батька без посагу втекти до судженого. «Я піду за його, хоч нехай на мене увесь світ обуриться!» [35, с. 156] – безкомпромісно заявляє Киля. Однак Андрій виявився не вартим цього великого й безкорисного кохання. Він не готовий на таких умовах узяти з Килиною шлюб, оскільки мріє завдяки тестевим статкам вийти в багаті. «Як без нічого брать, то я може й кращу знайду...» [35, с. 270], – в серцях кидає він нареченій. Це настільки обурює дівчину, що вона відмовляється вийти заміж за Шульпіку навіть тоді, коли батько дає на це згоду. Після цього вибір у неї залишається невеликий – або одружитися зі старим і бридким військовим старшиною Жмирем, з яким її заручили силоміць, або покінчити з життям самогубством. Киля обирає другий варіант.

Це досить несподіваний авторський прийом, хоча й обумовлений композицією твору. Зазвичай в українських (і не тільки українських) творах дівчина вкорочує собі життя, коли її супроти волі віддають заміж за нелюба, а вона кохає іншого. Згадаймо хоча б «Лимерівну» П. Мирного чи «Дві сім'ї» М. Кропивницького, не говорячи вже про хрестоматійну «Грозу» О. Островського. А тут героїня, по суті, добровільно відмовляється взяти шлюб з тим, кого до нестями кохає, тим більше, що він, судячи з усього, вже пошкодував за свої ненароком кинуті образливі слова. «Як же, дочко, кажеш, – говорить їй Деркалиха, – що він тебе не любить, коли він і сьогодні увесь ранок коло нашого двора увихається? (*Зазирає у вікно*). Он бач, як перед двором конем грає, в боки взявшись, згорда поглядає? <...> Іще я хотіла гукнути, щоб його собаками натравити та малахаями поблагословити, так же батько твій заборонив – нехай, каже, грасує та гордує, бо, може, він, каже, мені зятем буде!» [35, с. 350].

Автор не може залишити свою героїню живою, оскільки зникають умови для її життя – рушиться звичне для неї середовище старого патріархального світу, в якому було місце і для українських народних пісень, і для рідної мови, в якому не потрібно було пристосовуватися для неприродних для неї новомодних віянь, пов'язаних з русифікацією рідного краю й остаточною інтеграцією козацької старшини в російське дворянство. «Загибель Килі – це смертний вирок старому гнізду. Воно несло зерна розладу в собі, воно не могло не загинути» [70, с. 171].

У драмі «Старе гніздо й молоді птахи» Василь Мова порушує низку проблем, характерних для тогочасного українського драматургічного процесу. Він створив, зокрема, кілька яскравих образів моральних покручів, які, долучившись, до так званої «московської цивілізації», відреклися від рідної української мови і національної культури в цілому. Такими є діти Загреби Гарась і Уля, поручик Прогульбицький, подружжя Щербосьорбів. Подібні образи в ці роки активно розробляли М. Кропивницький («Дай серцеві волю, заведе у неволю», «За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), М. Старицький («Не судилось») та ін.

Під цим кутом зору окремих персонажів Мови доречно порівняти з відповідними героями драми М. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (1882). Аполлон Прогульбицький, наприклад, якоюсь мірою нагадує Гордія Поваренка (особливо сцена, де йдеться про намір одружитися на багатій нареченій). Неважко провести паралелі й поміж іншим героями п'єс – Овдієм Щербосьорбою і поміщиком Вороновим (мається на увазі намагання того й того перелицювати своє прізвище на російський лад).

Чимало спільного у Мовиному творі також з комедією «Суєта» І. Карпенка-Карого, завершеною набагато пізніше – 1903 р. Передусім кидається у вічі непереборний конфлікт поміж батьками й дітьми, не говорячи вже про інші перегуки. Це, наприклад, епізод, у якому Загреба дає характеристику своїй «образованій» дочці Улі: «Зараз же як тільки вступила в дім, то почала вбиватися, що у нас і хати погані, і мебелю немає, і люди невчені, що скрізь мужицтво та необразованість» [35, с. 142]. Як тут не згадати Аделаїду з «Суєти» І Карпенка-Карого, якій у селянській господі навіть повітря важке. Щоправда, про якийсь вплив Мови на Карпенка-Карого навряд чи доречно говорити, оскільки драму «Старе гніздо й молоді птахи» вперше було надруковано лише 1907 р.

«Символіка Мовиного твору втілена в його назві, – зауважує Ю. Шевельов, – не живуть молоді птахи в старому гнізді, покидають і розтягають його, і воно приречене на руйнування і загибель. Такий самий образ є і в “Суєті”...» [70, с. 166]. Втім, у Мови ця тема не основна, побіжна. «Основне для нього – трагедія батька, що бачить, як руйнується старе гніздо, і сам мимоволі цьому руйнуванню сприяє» [70, с. 166 – 167].

Драма «Старе гніздо й молоді птахи», як і багато інших творів В. Мови, відзначається своєю соціальною спрямованістю. Особливо примітною в цьому плані є сцена, коли до Загреби приходить делегація з вимогою відшкодувати за потраву його худобою нив пересічних козаків. Притому делегати добре усвідомлюють, що судовий позов у багача Загреби їм ніколи не виграти. «Та однаково отим пошкодованим козакам не відсудити своєї шкоди ні у полковника, ні у Жмиря, – зауважує один із делегатів старий козак Невкипілий. – Правду кажуть, що з дужим не борись, а з багатим не судись, а особливо з великим паном!» [35, с. 284]. Той же самий Невкипілий нагадує Загребі, що він зайняв «усі найкращі степи», а тому їм, простим козакам, скоро ніде «буде ні сіна накосити, ані хліба посіяти» [35, с. 284].

Добре вписується у цей контекст і епізод про продажне судочинство, з яким автор драми «Старе гніздо й молоді птахи», напевно, досить часто стикався працюючи на різних посадах у судовій системі. В ролі представника юриспрудентції в Мовиному творі виступає згаданий уже Овдій Щербосьорба. Останній, за словами Загреби, «був такий убогий, як циган, та вже на засідательстві почав розживатися. А хавралі брав, так і побий його сила божа! <...> А вже як причепиться, то від його, як від чортяки, ніяким робом не відкараскаєшся. <...> Понасадовить, було, людей ув острог ні за віщо та тоді й випускає на волю за викуп» [35, с. 225].

Уперше драму «Старе гніздо й молоді птахи» надруковано було, як уже йшлося, 1907 р. в Літературно-науковому віснику, а своє сценічне життя (у скороченому варіанті) твір розпочав 30 листопада 1911 р. в Києві на сцені першого українського стаціонарного театру Миколи Садовського. Роль Пилипа Загреби «з яскравим гумором і темпераментом» зіграв І. Ковалевський, п'яниці й бешкетника Гайдабури «виразно відтворив» М. Вільшанський. Подружжя Щербосьорбів «з щедрим комізмом» виконали Ф. Левицький і О. Полянська. Успішно впоралися зі своїм завданням й інші актори – П. Коваленко (Гарась), Г. Борисоглібська (Деркаліха), О. Хуторна (Киля). В цілому «вистава була свіжа й цікава» [5, с. 71].

* * *

Василь Мова (Лиманський) залишив по собі велику літературну спадщину. Він, зокрема, є автором незавершеного переспіву «Слова про похід Ігоря», «малюнків з натури» «Три мандрьохы», інтермедії «Куліш, Байда і козаки», написаної 1885 р. до драми П. Куліша «Байда, князь Вишневецький», а також утрачених – «Російсько-українського словаря» (доведений до літери «І»), п'єси «Тривога» і ще однієї без назви, оповідань «Шептуха», «Сякий-такий журавель», «Сердитий поштар», «Каторжний», «Катеринщина», «Роботяги і злодії», «Горпина Поги-

биха і Віддя Тараниха», «Городовик», спогадів про студентські роки, історичних нарисів, публіцистики тощо [69, с. 42]. Більшість творів митця (вірші, п'єси, оповідання, історичні нариси, спогади, публіцистика) побачили світ лише через багато років по його смерті, а значна частина й зовсім була втрачена.

Глава 3. УКРАЇНЬСЬКА ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Драматургічний процес у 1880 – 1900-ті роки

Після створення славнозвісного театру корифеїв, єдиної на той час національної професійної трупи на теренах Східної України, перед вітчизняними драматургами постає така досить актуальна і важлива проблема, як необхідність поповнення й оновлення репертуару, котрий у той час і кількісно, і, головне, якісно був надто бідним. У розпорядженні тогочасної української сцени було, по суті, всього кілька високохудожніх п'єс. Серед них – *«Наталка Полтавка»*, *«Москаль-чарівник»*, *«Назар Стодоля»*, *«Сватання на Гончарівці»*, *«Шельменко-денщик»*, *«Запорожець за Дунаєм»* та ще кілька творів сучасних авторів (в основному Кропивницького і Старицького).

Цілком закономірно, що в умовах гострого репертуарного голоду за перо беруться насамперед провідні діячі українського професійного театру, видатні драматурги **Марко Кропивницький** і **Михайло Старицький**, які не тільки активно створюють оригінальні п'єси, а й пристосовують для потреб національної сцени твори інших письменників. Формально це не підлягало забороні і давало можливість хоч якось зарадити тому тяжкому становищу, в якому опинилась українська культура. Так, Кропивницький невеличке оповідання Олекси Стороженка *«Вуси»* переробляє 1885 р. в однойменну комедію на чотири дії, в якій дає яскравий малюнок з давніх часів українського панства в стилі гоголівських *«Старосвітських поміщиків»*, а 1890 р. за сюжетом п'єси галицького письменника І. Гушалевича *«Підгоряни»* створює свою мелодраму під тією ж назвою. У подальші роки з'являються такі переробки та інсценізації драматурга, як *«Титарівна»* (за Т. Шевченком, 1891), *«Вій»* (1894) і *«Пропавша грамота»* (1897) – обидві за М. Гоголем, *«Вергілієва Енеїда»* (за І. Котляревським, 1898), *«Чайков-*

ський, або Олексій Попович» (за Є. Гребінкою, 1904), «Хоть з мосту в воду головою» (за Ж.-Б. Мольєром, 1909). Як слушно зауважує П. Хропко, створені в інсценізаціях Кропивницького та інших авторів «яскраві повнокровні характери ставали естетичною нормою і для оригінальних п'єс...» [93, 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). З-під пера драматурга виходять такі п'єси, як «За двома зайцями» (за І. Нечуєм-Левицьким, 1883), «Крути та не перекручуй» (за П. Мирним, 1887), «Ніч під Івана Купала» (за О. Шабельською, 1887), «Циганка Аза» (за Ю. Крашевським, 1888), «Юрко Довбиш» (за К. Французом, 1888), «Зимовий вечір» (за Е. Ожешко, 1893).

Завдяки вдалій переробці чимало із згаданих творів зажили неабиякої популярності. Характерним прикладом тут можуть бути комедії «Вій» Кропивницького і «За двома зайцями» Старицького. Остання, як відомо, не сходить зі сцен українських театрів і в наші дні. Двічі її було екранізовано.

Водночас досить плідно М. Кропивницький і М. Старицький працюють і над створенням оригінальних драм та комедій. Кропивницький, зокрема, завершує у 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), «Замулені джерела» (1895).

«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), «Розбите серце» (1891), «У темряві» (1892), «Талан» (1893) тощо.

Саме в цей період на користь рідної сцени розпочинає працювати й досягає найвищих щаблів **Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)**. Його перу належать такі п'єси, як «Бурлака» (1883), «Підпанки» (1883), «Бондарівна» (1884), «Безталанна» (1884), «Наймичка» (1885), «Розумний і дурень» (1885), «Мартин Боруля» (1886), «Сто тисяч» (1889), «Батькова казка» (1892). У цих творах порушуються зазвичай найгостріші проблеми тогочасного життя.

Окрім згаданих 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.

У цьому контексті варто звернути увагу на **Олену Пчілку** (Косач Ольга Петрівна; 1849 – 1930), яка створила кілька драматургічних творів із життя

інтелігенції, міських обивателів та дрібного чиновництва. Чи не найвідоміша з-поміж них комедія «Світова річ», створена у 80-ті роки за сюжетом п'єси О. Островського «Бідна наречена» і включена Старицьким до репертуару своєї трупи. Однак, попри певний сценічний успіх, надруковано її було лише 1908 р. в полтавському часописові «Рідний край», який редагувала авторка твору.

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 успішно переносить фабулу уславленого російського драматурга на національний ґрунт, змалювавши правдиві картини побуту провінційного українського міста і досить типові образи. Окрім цієї комедії, перу письменниці належать водевіль «Сужена не огуджена» (1881), 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 також відомий письменник і фольклорист **Олександр Кониський** (1836 – 1900). В його п'єсах «Порвалась нитка» (1883), «І на пронозу єсть заноза» (1884), «По вусам текло, а в рот не попало» (1884) знайшли відображення українофільські погляди автора, думка про можливість подолання окремих суспільних вад (корупції, продажності, хабарництва в чиновницькому середовищі) завдяки просвіті. Митець переконаний, що освіту українці мають здобувати рідною мовою і що розпочинати цю важливу справу потрібно із запровадження недільних шкіл. Утім, п'єси Кониського так ніколи й не побачили світла рампи. Надруковано було лише комедію «Порвалась нитка» – 1884 р. у Львові.

Значно щасливіша доля випала драматургічним творам **Григорія Бораковського** (1846 – 1890) – автора жартівливих комедій та водевілів «Оказія з пампушкою» (1886), «Різдвяний вечір» (за Гоголем, 1886), «Старі до молодих не підгортайтесь» (1890) тощо. Письменникові належить також кілька соціально-психологічних драм. В основі сюжетів цих творів здебільшого нещасливе кохання й розбите подружнє життя («Як долі немає, то й щастя минає», 1881; «Із моря життєвського», 1886; «Лихом щастя не добудеш», 1887). На тлі суспільної нерівності пересічні побутові колізії звучать як загальний протест проти соціальної несправедливості.

У центрі комедії **Тетяни Сулими-Бичихиної** (1863 – 1931) *«Дячиха»* (1888) постаті представників нижчого сільського духівництва – головної героїні, владної й сварливої дячихи, та членів її сім'ї: доброго, але безвольного чоловіка (дяка), неохочого до навчання гультя сина Кольки й сліпої на одне око доньки Ольки, що живе в обійсті, по суті, на правах наймички. Мова твору насичена перлинами усної народної творчості – приказками, прислів'ями та дотепними виразами. Уперше надруковано й виставлено п'єсу було через багато років після її написання – в середині 1900-х років у Катеринославі (тепер – Дніпропетровськ).

Таким чином, уже впродовж 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 вітчизняного театру, які одночасно були й драматургами. І. Франко у статті *«Наше літературне життя в 1892 році»* зазначає, що саме завдяки Кропивницькому, Старицькому й Карпенку-Карому *«укр[аїнська] література має нині те, про що перед десятьма роками ніхто ще й думати не смів»* [87, с. 176]. А згодом у праці *«Русько-українська література»* назве Кропивницького і Карпенка-Карого *«головними репрезентами»* української драми в Росії [87, с. 110]. І це на тлі того, що коло тем для українських драматургів до кінця ХІХ століття обмежувалося висвітленням здебільшого життя селянства. Цензура сурово слідкувала за тим, щоб ані до друку, ані на сцену не потрапляли п'єси на історичні теми, із життя інтелігенції, а також перекладені з інших мов.

Разом із небагатою класичною спадщиною твори згаданих драматургів склали, як уже йшлося, репертуар національного театру 80 – початку 90-х років. На їхніх п'єсах виховувалися цілі акторські покоління, у тому числі й майбутні корифеї української сцени, тисячі інших національно свідомих українців, які зуміли зберегти рідну мову, всіляко сприяли відродженню культури древнього народу. *«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, Грицая, 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»* [38, с. 443].

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), *«Богдан Хмельницький»* (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 українських драматургів поповнюється новими іменами, серед яких такі вже відомі письменники, як **Борис Грінченко** (*«Ясні зорі»* – 1897, *«Степовий гість»* – 1898, *«Серед бурі»* – 1899, *«Нахмарило»* – 1899), **Леся Українка** (*«Блакитна троянда»* – 1896, *«У луці»* – 1897), **Любов Яновська** (*«Повернувся з Сибіру»* – 1897, *«На зелений Клик»* – 1900) та ін. 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 вагомі, як у Наддніпрянщині. Імпульс цим тенденціям у значній мірі задавав театр. У зв'язку з цим варто згадати, що 1893 р. керівництво театру «Руська бесіда» провело 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» («Бурлака») І. Карпенка-Карого взагалі не було відмічено), сам факт проведення подібного заходу був досить позитивним явищем у культурному житті Галичини. До цього слід додати, що саме в ці роки на галицькій сцені з'являються 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 («Лиме-рівна») та ін.

Все більшу роль у літературно-мистецькому житті цієї доби починає відігравати **Іван Франко** (1856 – 1916), який у своїх змістовних статтях, присвячених розвитку вітчизняного театраль-но-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 глядачів. Франко переконаний, 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» [87, с. 45].

На зламі століть Франко виступає ще і як драматург. Його перу належать такі драми й комедії, як «Рябина» (1886 – 1894), «Украдене щастя» (1893), «Сон князя Святослава» (1894), «Учитель» (1894), «Послідній крейцар» (1880), «Кам'яна душа» (1895), «Будка ч. 27» (1896), «Майстер Чирняк» (1896), «Чи вдурила?» (1904) та ін. У своїх творах митець висвітлює найактуальніші проблеми тогочасного народного життя. Кращі п'єси письменника є зразками вищого досягнення української драматургії 1890 – 1900-х років.



Іван Франко

Суттєвий внесок в українську драматургію зробив талановитий письменник, журналіст, літературний критик і перекладач **Михайло Павлик** (1853 – 1915), який здійснив низку перекладів на українську мову шедеврів європейської літератури. Це здебільшого твори, в котрих порушуються гострі соціальні проблеми. Серед них – «Гроза» (в перекладі «Буря») О. Островського, «Влада темряви» Л. Толстого, «Ткачі» Г. Гаупмана, «Селяни» В. Реймонта, «Ворг народу» Г. Ібсена. Окремі з них [61, с. 57 – 58] увійшли до репертуару західноукраїнського театру.

Одним із кращих галицьких драматургів останніх десятиліть ХІХ ст. вважається **Григорій Цеглинський** (літературний псевдонім – Григорій Григорієвич; 1853 – 1912), Письменник висвітлює у своїх творах досить широкий спектр життя. Наприклад, у комедії «На добродійні цілі» (1883) в сатиричних барвах змальовуються окремі хиби світогляду національної інтелігенції, а в одноактвці «Тато на заручинах» (1884) висміюється чваньковитість у середовищі дрібної шляхти. Досить веселою й дотепною є комедія «Соколики» (1884). В основі її змісту популярний народний анекдот про те, як три пристарілі кавалери, що вчащають до вдови, насправді цікавляться не господаркою 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.

Зазвичай яскраві епізоди з тогочасної галицької дійсності зображуються і в інших драматургічних творах Цеглинського. Так, у комедії «Лихий день» (1886) митець зупиняє увагу на одному з тіньових боків виборів до сейму, а в п'єсах «Аргонавти» (1889) і «Торгівля жемчугами» (1895) відтворює окремі негативні моменти із закулісного життя духівництва і чиновництва.

П'єси Цеглинського здобули прихильність сучасної йому галицької критики. І. Франко, зокрема, високо поцінував 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» [87, с. 193].

Досліджуючи драматургічний процес кінця XIX – початку XX ст. загалом, 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 дається більш глибоке осмислення соціальних явищ, правдивіше і всебічніше зображується життя і побут українського селянства в пореформений період. Дійовими особами тогочасних п'єс є представники широких суспільних верств, між якими виникають конфлікти в економічній та моральній площинах. Це зіткнення між сільською біднотою (колишніми кріпаками) та глитаями чи представниками місцевої влади («Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, «Бурлака» І. Карпенка-Карого, «Лимерівна» Панаса Мирного, «У темряві» М. Старицького), між збанкрутілими поміщиками та вчорашніми управителями їхніх господарств, новоявленими господарями життя, так званими чумази, («Олеся», «Замулені джерела», «На руїнах» М. Кропивницького), а також між збіднілими селянськими масами та багатими землевласниками взагалі («У темряві» М. Старицького, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Розгардіяш», «Скрутна доба» М. Кропивницького) тощо.

Особливою популярністю в цю добу користуються драми й комедії, присвячені питанню національного відродження («Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Олеся», «Замулені джерела», «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Не судилось» М. Старицького, «Нахмарило», «На громадській роботі», «На новий шлях» Б. Грінченка), п'єси, в яких порушується проблема створення хліборобських спілок («Понад Дніпром» І. Карпенка-Карого, «Нахмарило» Б. Грінченка, «Крест жизни» М. Старицького, «Конон Блискавиченко» Кропивницького), твори, в центрі уваги яких українська жінка-страдниця і волелюбна натура («Глитай, або ж Павук», «Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Олеся», «Її помилка провзошла» М. Кропивницького, «Не судилось» М. Старицького, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Безталанна» і «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Лісова квітка» Л. Яновської).

Крім того, українські драматурги кінця XIX – початку XX ст. торкаються таких проблем, як відповідальність людини за скоєний злочин («Наймичка» І. Карпенка-Карого і «Страчена сила» М. Кропивницького), служіння національній інтелігенції своєму народові на ниві театрального мистецтва («Талан» М. Старицького, «Нашествіє варварів» М. Кропивницького, «Житейське море» і «Суєта» І. Карпенка-Карого) та деяких інших актуальних для того часу питань.

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 і 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 XVIII століття» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка). У подальші роки значно більше з'являється драм і комедій, де пісні й етнографічні картини зовсім (чи майже зовсім) відсутні. Серед них – «Понад Дніпром», «Хазяїн», «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Нахмарило», «На громадській роботі» Б. Грінченка, «На руїнах», «Мамаша», «Страчена сила», «Розгартіяш», «Скрутна доба», «Старі сучки й молоді парості» М. Кропивницького.

Кінець XIX – початок XX ст. стає насправді зоряним часом для української драматургії, яка 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 і поезії. Головним стимулом для такого бурхливого розвитку драматургії був національний театр, зі сцени якого письменники намагалися донести до широких народних мас живе українське слово, нагадати співвітчизникам про їхню етнічну приналежність, звернути увагу на болючі проблеми тогочасного повсякденного життя.

Нові теми, мотиви й образи на зламі століть

Глобальна капіталізація українського села, яка розпочалась у другій половині XIX ст. у зв'язку з реформою 1861 р., стала, поза сумнівом, тим каталізатором, що прискорив девальвацію віковичних духовних цінностей у свідомості значної частини пересічних людей. Вражаючих масштабів ці тенденції набувають на межі століть, коли вони вже не просто зашкоджують духовному здоров'ю нації, а й несуть реальну загрозу збереженню українського народу як етносу. Все це знайшло відображення в національній драматургії зазначеної доби.

Одним із перших болючу проблему помітив Марко Кропивницький, свідченням чого є створена ним галерея портретів моральних покручів, що, нахвтавшись під час перебування в місті вершків цивілізації, все більше стали відриватися від духовних основ свого народу. образи таких постатей письменник змальовує протягом усього свого літературного життя. Взагалі, як слушно зауважує 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» [67, с. 112].

Характерним прикладом є Соломія – героїня драми Кропивницького «*Дай серцеві волю, заведе у неволю*». За час перебування в місті ця молода дівчина так розбестилася, що своєю неадекватною поведінкою стала шокувати сільську молодь. «Іноді таке неподобне сплеще, – говорять про неї в селі, – що й парубкові соромно слухати, не те що дівці» [33, с. 68]. За це парубки й дівчата одностайно проганяють Соломію з вечорниць, де звикли додержуватися високих моральних принципів, вважаючи, «що чесна дівчина – то є краса і честь усього села» [33, с. 69].

Дещо далі у змалюванні постаті покруча йде драматург у комедії «*За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання*». Мається на увазі швець Гордій Маляренко, який, на відміну від Соломії, зображується вже не як примітивна нікчема, а як зденаціоналізоване вбожество. Проживши кілька років у місті, Гордій намагається продемонструвати перед колишніми односельцями свою приналежність до більш високої, на його думку, «міської цивілізації». Він не тільки не бажає «бути в одній кумпанії з человеком низького проісходження» [33, с. 155], а ще й тужиться мавпувати мову, якою розмовляють у місті, тобто російську. Але в устах людини з такою низькою культурою, якою є згаданий персонаж, це, ясна річ, перетворюється на суцільний фарс.

Продовжуючи роботу над удосконаленням портрета духовного ренегата, письменник створює образ Гордія Поваренка («*Доки сонце зійде, роса очі виїсть*»). Це теж колишній селянин, по суті, той же Маляренко, але на новому щаблі свого «розвитку». Ставши комерсантом, Гордій усе міряє на гроші. «Главное дело, – розмірковує він, – щоб був денежний капитал. Человек без капитала, што швець без колодки, человек с капиталом всегда имеет настоящую хвизономию у хорошій кумпанії» [33, с. 408]. Вигідної комерції Поваренко шукає навіть в одруженні. Про це він відкрито говорить панській покоївці Теклі: «Дасть вам папаша 500 рублів або на худой кінець 400 рублів? Міне главна стаття, щоб свою мастерську, ежелі дасть хоч 350, і в то ж сікунд я в вас влюбльон» [33, с. 412].

У цьому відношенні Гордій є літературним послідовником Прохора Порфирича – героя нарисів Гліба Успенського «*Норови Растеряєвої вулиці*». Прохор Порфирич теж, як відомо, 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 на вік [85, с. 144].

Подібний образ роком пізніше створить Василь Мова (Лиманський) у драмі «*Старе гніздо й молоді птахи*» (1883). Йдеться про поручника Аполлона Прогульбицького, який так само заради матеріального благополуччя марить одружитися з донькою багатого козака Пилипа Загреби. «А мне надо, надо жениться... на богатой... – розмірковує Прогульбицький, – <...> Ах, если бы этак

хватить тысяч пятьдесят или сорок! Да хотя бы тридцать, пусть даже двадцать – и то бы хорошо!» [46, с. 222].

Чимало спільного зі згаданими персонажами у Степаниди – героїні драми «Зайдиголова». Проходячи в місті науку шинкарства (котра, як виявилось, полягає в тому, щоб знати, «до кого як підійти і підлабузнитись»), дівчина заодно набралася там і деяких інших «приємностей», завдяки чому про неї «по всьому селу лиха слава йде» [34, с. 127 – 128]. Що то були за «приємності», можна здогадатися з пісні, котру вона співає:

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!.. [34, с. 128].

Розмовляє Степанида, як і її літературні попередники, не рідною мовою, а «модною», тобто російською, точніше суржилом. Хоча, власне, й називають її вже не Степанидою, а на новий лад – Стефанією.

По-справжньому повнокровний образ морального покруча виводить письменник у драмі «Замулені джерела», наділивши відповідними якостями тепер уже головного героя твору з вельми красномовним прізвисьмом Зажеря. За своїм устремлінням «вийти в люди» завдяки багатій дружині Конон Зажеря якоюсь мірою нагадує постать Гордія Поваренка, хоча, з іншого боку, й суттєво відрізняється від нього. Ця різниця полягає передусім у тому, що Зажеря, на відміну від Гордія Поваренка, не є примітивною нікчемою. До того ж його не можна схарактеризувати і як зденаціоналізовану особистість. Це, так би мовити, негідник дещо іншого плану. За взірць Конон має багатого землевласника і крамаря Антона Тіпку, який здобуваючи собі статки, ніколи не зупинявся перед жодними бар'єрами, особливо морального гатунку. Аналогічно діє й Конон. Коли після одруження з поміщицькою донькою його надії на багатий посаг не справджуються, він відкрито продає своє кохання Фіоні – розбещеній дружині багатія Тіпки. Разом із тим чолов'яга 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!..» [34, с. 502].

Зовсім іншою є Кононова дружина Женя – донька збіднілої поміщиці Нарциси Необачної. Женя палко кохає Конона, а тому не помічає його справжніх намірів. Прозріння у неї настає лише після весілля, коли суджений починає дорікати їй малим посагом. Узявши шлюб із Зажерею, Женя зробила необачний крок і за свою помилку жорстоко поплатилася. Прикметно, що прізвища головним персонажам твору автор підібрав згідно з їхніми характерами.

Шлюб Жені з Кононом з самого початку був приреченим, оскільки у них кардинально протилежне світосприйняття. Для Жені заміжжя – своєрідна романтика, втілення в життя популярних у тогочасному інтелігентному середовищі народницьких ідей, а для Конона – лише зручний засіб переходу до панівного класу, щасливий шанс розбагатіти.

У своєму світогляді Женя і Конон 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 виразно 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. «Просила Килина вивчить її нових пісень, – говорить дівчина. – Вивчу її ось цієї. (Співа).

Нащо ж мені чорні брови,
Нащо карі очі,
Нащо ж літа молодії
Веселі дівочі?..» [34, с. 417].

Конон теж 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... [34, с. 419 – 420].

Цей, на перший погляд, незначний штрих Кропивницький вносить до свого твору, звичайно ж, не випадково. Він є промовистим свідченням занепаду національної культури, боротьбі за відродження якої він присвятив усе життя. Тривалий час живучи у своїй садибі на хуторі Затишок, драматург мав змогу спостерігати приклади масової деградації етнічних українців на власні очі. «...У нас

щораз то все менш зістається людей поміж писарями, здібних писати по-нашому, – ділиться тривогою Кропивницький зі своїм добрим знайомим, редактором львівського часопису «Зоря» Василем Лукичем-Левицьким у листі від 14 липня 1893 р., – 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”». І далі 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 тридцятко назад, було читаю парубкам та дівчатам “Катерину”, “Черницю Мар’яну”¹⁵, дівчата ревма ревуть; а як прочитав “Чорноморський побит” Кухаренка, так всі так реготали, що я й сам за живіт хапався» [38, с. 425].

У цьому листі Кропивницький розповідає також про свої спостереження щодо пісенного репертуару сучасної йому сільської молоді: «Оце у нас зараз косовиця, 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:

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

.....

Запитав: “Чому не співаєте своїх?” – “Та це ж ми своїх!” одказала одна. Обізвався 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!» [38, с. 425 – 426].

Саме у цій досить важливій і актуальній для тих часів проблемі й варто шукати розгадку назви п’єси «Замулені джерела».

Все більше відриваючись від основ народної духовності, талановитий і розумний від природи Конон поступово перетворюється на «зажерею», а отже, мало-помалу наближається до своєї моральної, а згодом і фізичної смерті.

Що ж до Жені, то ця парникова панночка всією душею прагне подолати ту віковічну прірву, котра розділяє панівні класи і трудовий люд. Але їй, на превеликий жаль, так і не вдається до кінця розчистити мул, щоб уволу напитись із

¹⁵ Поеми Т. Шевченка.

духовного джерела свого народу. Надто 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 і на початку XX ст. в гуші селянського середовища. Головну причину духовного занепаду певної частини українського селянства він убачає, як уже йшлося, у згубному впливі на сільську молодь так званої «міської цивілізації» в її найгірших проявах. Вихід із цього становища митець шукає в міцному імунітеті від «міської хвороби». Такий «імунітет», на його думку, міг би виробитись у молодій людині завдяки правильному вихованню в сім'ї. Отож, неспроста наприкінці 80-х років у Кропивницького з'являються п'єси, в яких він 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 «гарна» небагатого селянина Степана Реви.

У «поганій» родині заправляє всім деспотична і вкрай аморальна жінка Настя Жлудиха. Саме тут, де брудна лайка та фізичне знущання над слабшими є справою буденною, виросла така моральна потвора, як Самрось Жлудь – старший син Софрона й Насті. Саме тут, не бачачи жодного просвітку у 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 і спокій. Тому зовсім не випадково членом цієї родини стає центральний позитивний чоловічий персонаж Роман Жлудь, який одружується з Хотиною – донькою Степана Реви. Перехід Романа з «поганої» сім'ї в «гарну» є досить символічним.

Розв'язанню подібних проблем присвячена й інша драма Кропивницького – «*Зайдиголова*» (1889), де в центрі уваги теж дві родини. Щоправда, цього разу обидві заможні. Зумовлено це 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 цінностями народу. Показує автор це на прикладі життя і побуту сім'ї доброго й чуйного чоловіка Захарка Лободи, який завжди жив по правді, сповідуючи християнські чесноти, і в такому ж дусі намагався виховувати своїх дітей. Саме під впливом цієї шляхетної людини, зрештою, змінюються на краще характери його сина і дружини.

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 повернутися 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, оскільки кінцевим результатом цієї шляхетної боротьби обов'язково буде перемога – повернення до християнських цінностей.

Інша справа – сім'я шинкаря Агапона. Сенса його життя у постійній погоні за наживою. Задля збільшення своїх прибутків Агапон та його дружина Вівдя здатні навіть на 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...» [34, с. 127]. Маючи неабиякі статки, Агапон мріє про розширення своєї «комерції». В сільському шинку для нього вже замало простору. Тому він прагне переїхати до міста, щоб завести там крамницю або заїжджий 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 якому їздять тепер його дружина й донька.

Цілком закономірно, що, постійно ганяючись за прибутками, вдаючись заради золотого тельця до шахрайства, і Агапон, і його дружина та донька втратили будь-який зв'язок з джерелами народної духовності.

Пильне око письменника помічає і те, що згубний вплив «міської цивілізації» торкнувся не лише багатих родин. Поступово ця напасть стала проникати в саму гущу народних мас, вельми негативно позначившись на взаєминах батьків і дітей у бідняцьких сім'ях. Промовистим свідченням цього є відповідні сцени в згаданій уже драмі «*Де зерно, там і полова*». Йдеться про стосунки незаможного селянина Харитона зі своїм сином Юхимом, який відверто зневажає батька і 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 у цьому плані й пісенний репертуар сільських парубків та дівчат, які співають здебільшого вже 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, яке стало характерним для переважної частини сільського населення. Типовим представником темного українського села є старий дід Кирило з його нісенітницями на кшталт: «все брехня», нема, мовляв, «ні Лондumu, ні Пари-

жу!.. Тільки є Петербург, бо там цар живе; та Київ, бо там мощі святих!..» [34, с. 48].

Як зауважує Д. Мордовець, що відгукнувся 1890 р. 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 пишний розквіт в українському селі щедринського «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» [49].

Боротьбу з темнотою в душах людей Кропивницький пов'язує з обов'язком національної інтелігенції нести світло знань у найдавні села і хутори. У драмі «Де зерно, там і полова» письменник показує це на прикладі образу Романа Жлудя, якого, щоправда, навряд чи можна віднести до представників інтелігенції в цілковитому розумінні цього слова, хоча, з іншого боку, саме цей персонаж виконує роль такого місіонера. Роман кілька років прожив у місті, навчився там грамоти й ремеслу і щиро вважає, що тільки наука та прогрес зможуть допомогти селянам вирватись із влади невігластва, підвищити врожай і таким чином подолати злидні. У цьому він намагається переконати і своїх односельців.

Постійно діагностуючи стан морального здоров'я широких народних мас, Кропивницький не міг не помітити того, що з роками все актуальнішою стає проблема, пов'язана з поступовою втратою національної свідомості, притому вже не окремими деградованими індивідуумами на кшталт згаданих вище моральних покручів, а широкими верствами етнічних українців. 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 (герой комедії *“Розгардіяш”*; 1906). – Довідалась, бач, вона, що я з хаклів, 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» [36, с. 34].

Цікавим у цьому плані є також епізод із драми *«Скрутна доба»* (1906). «Панове громадяни, панове українці! – звертається до натовпу під час мітингу, присвяченому царському маніфесту від 17 жовтня 1905 року, один із ораторів. – Вам, певно, відомо, що ця сторона, де ви живете, 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!..» [36, с. 85].

Приклади втрати національної свідомості Кропивницький незрідка спостерігав, спілкуючись з селянами. Найчастіше це проявлялось у формі спотворення рідної мови. «У Харківській губернії, зокрема в наших Куп'янському й Ізюмському повітах, – згадує письменників син Володимир, – було немало вихідців і переселенців із Курської і Воронежської губерній, а тому панував якийсь своєрідний волапюк. Обставина ця дуже прикро вражала Марка Лукича. Ламана мова викликала у нього величезне обурення» [30, с. 43].

Особливо боляче реагував драматург на ренегатство з боку тих співвітчизників, які в скрутні для уярмленого народу часи не тільки забули про свою національну ідентичність, а навіть прізвища свої поспішили змінити 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» [30, с. 110].

Деякі з таких епізодів знайшли відображення у літературній творчості письменника. Характерним прикладом є діалог у п'єсі «Голомозий» (1908):

В ч и т е л ь. І вірте мені, що завжди ви почуватимете, як вам добре робиться на душі після того, як з годину погмоните 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 напрями <...>

Ц и л ю р н и к. Як ви мені тепер розтовкували, то я й сам бачу, що зовсім не слід зрєкатись рідної мови [36, с. 167 – 168].

Проблема, пов'язана з духовним здоров'ям нації, тією чи іншою мірою знайшла відбиток і в творчості інших драматургів другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Цікаві образи українців-ренегатів створив, зокрема, Василь Мова (Лиманський) у драмі «Старе гніздо й молоді птахи». Діти головного героя твору заможного козака Пилипа Загребі Гарась і Уля, навчаючись кілька років у Петербурзі (перший в офіцерському корпусі, а друга в Інституті шляхетних дівчат), перейняли там високопанські звички, що знайшло відображення у їхньому намаган-

ні долучитися до так званого «благородного» життя й зневазі до культури і мови рідного українського народу. Уля, наприклад, заходилася вчити молодшу сестру «усяких манірів, та ливірансів, та німецьких танців, почала язик їй ламати: кажи «арех», а не «горіх», «пірог», а не «пиріг...» [46, с. 145].

Близьким по духу цим Мовиним персонажам є й інший герой його п'єси Овдій Щербосьорба. Вийшовши «у великі пани» завдяки шахрайству й хабарництву, останній так само відрікся від свого народу. Як зауважує Пилип Загреба, він уже «по-нашому, по-козацькому і балакать соромиться, уже на москаля закандзюбився! І пишеться вже не Щербосьорба, а Щербосьорбов!» Не відстає від Щербосьорби і його дружина Горпина Сидорівна, яка «язик свій на московський шталт ламає, кавкає та чавкає, що аж бридко слухать!» [46, с. 226].

М. Старицький типові портрети моральних покручів змальовує в одній із своїх кращих п'єс «*Не судилось*» (1881). Ідеться передусім про таких персонажів, як покоївка Аннушка і лакея Харлампій. Вирісши біля «панського болота» вони, запозичили від своїх хазяїв і відповідні звички. Аннушка, зокрема, як і пани, зрікається рідної мови і говорить якимось немислимим ламаним суржилом. «Я не виноватая, – зауважує вона паничеві Михайлові, – што міньо по-благородному грамоті вивчено. З мінь так требують...» [76, с. 154].

Таку ж спотворену мораль сповідує і Харлампій. Жага до наживи подавляє в цьому лакеї будь-які почуття людяності і штовхає до ошукування навіть людини, що знаходиться на межі життя й 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» [76, с. 220].

І. Карпенко-Карий уперше теми духовного здоров'я народу торкається в 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, жодним чином 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, і повсякчас запросто може опинитися 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 Василина виходить заміж за такого ж бідолахи-кріпака Софрона, він віддає своїм підлеглим наказ прямо з весілля привести красуню в панські покої, а її коханого, щоб не бунтував, зачинити у 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» [22, с. 570], – з задоволенням від власного прожекту говорить Филімон, маючи на увазі пана. Можливо, так би воно і сталось, як планував спритний дворецький, якби про його задум не дізналася пані. Запідозривши чоловіка в подружній невірності, вона вчинила такий страшенний галас, що розгніваний поміщик не тільки відмовився від «подарунка», а ще й серйозно нагримав на Филімона.

До проблем морального ґатунку 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) і «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 і старшого брата, Михайло став соромитись не тільки цих своїх найближчих родичів, що так і залишилися простими хліборобами, а й власного походження. «Подла фамілія!.. – з роздратованістю говорить він про своє прізвище. – Так неприятно для слуха: “Барильченко”. Зараз видно простоту рода. <...> І перемінить не можна, куди не поверни, все чується погане якесь “барило”!» [24, 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 навіть не розуміє 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» [24, 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 статкам, став відверто зневажати останнього, і 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 певної частини українського селянства і Кропивницький, і Старицький, і Карпенко-Карий, і Мова (Лиманський) пов'язують, як уже йшлося, передусім із впливом 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 склалися в українському суспільстві після оприлюднення в 60 – 80-х роках ХІХ ст. низки царських указів та урядових постанов, спрямованих на обмеження функціонування українського слова, проблема національного відродження набуває особливої гостроти. Все це знаходить відображення і в художній творчості, у тому числі драматургії, яка розпочинає відігравати все більше значення серед інших літературних родів. Причина цього полягає в специфічних особливостях драматургічних творів, котрі, як зазначається в монографії «Українська література в російській критиці кінця ХІХ – початку ХХ 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» [84, с. 94].

Письменники-драматурги все активніше користуються можливістю висловлювати устами персонажів своїх п'єс думки про необхідність відкриття шкіл для народу (зазвичай з українською мовою навчання), акцентувати на месіанському призначенні інтелігенції нести світло знань у глухе українське село, приносити користь простому люду, працюючи в народній гушці лікарями і фельдшерами.

Винятково багато уваги подібним питанням приділяє Кропивницький, при тому вже у ранніх своїх 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.

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 р. професійної національної трупи, що згодом дістала назву театру корифеїв.

Як зазначає М. Вороний, «уміючи відразу вгадувати і розпізнавати таланти, Кропивницький за короткий час успів 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 – 1887 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»» [7, с. 243].

Після створення професійного театру тема національного відродження стає провідною і в драматургії Кропивницького, оскільки настала можливість для спілкування з масовим глядачем, на якого, власне, і розраховувалися 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. Одну з основних причин такого становища він вбачає у відірваності значної частини духовної еліти від свого народу чи навіть і в прямій зраді його інтересів. Основним провідником ідей драматурга у згаданій п'єсі є студент-агроном Володимир Горнов, який не на словах, а на ділі опікується долею своїх односельців. Устами Горнова Кропивницький висловлює свої думки щодо того, якими мають бути взаємини між панами й селянами. Дещо пізніше, коли письменник житиме в Затишку (у своїй садибі на Харківщині), він, як і його персонаж, відкриє школу для селян і надаватиме їм матеріальну допомогу.

Герой Кропивницького добре пам'ятає, що він з «мужичого роду», що його батько «тільки дякуючи власним заслугам, здобув дворянство і полковничий чин». Однак батькові заслуги не дають Горнову підстави цуратися 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» [33, с. 427].

З іншого боку, драматург засуджує інтелігентів-ренегатів, що, здобувши освіту за рахунок народу, згодом зрадили його інтереси. Саме таким є поміщик Воронов. Його ренегатство проявляється передусім у тому, що він, українець за походженням, соромиться і мови свого народу, і свого прізвища. Батько цього пана, пояснює Горнов Максиму Хвортуні, поки «ще не був у службі, то прозивав-

ся 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» [33, с. 422].

Для Кропивницького, який усе своє життя присвятив справі відродження національної культури, це було наболілою проблемою. А тому бесіду Горнова з Вороновим на цю тему варто сприймати як діалог самого драматурга з тими горе-українцями, що в умовах шаленого тиску на українську культуру з боку російського царизму та його прибічників, поспішили приєднатись до стану панівної нації. Вельми цікавим у цьому плані є наступний уривок з розмови згаданих персонажів:

В о р н о в. Философ, философ! И если я вас спрошу, зачем вы говорите со мною по-малорусски, у вас также найдётся ответ?

Г о р н о в. А звичайно...

В о р 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 н о в. Однако 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 н о в. Да ведь я сам малоросс, а вот же говорю по-русски...

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! [33, с. 426 – 427].

Практично ці ж самі погляди 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 фатоватому дядькові пану Белохвостову, що, як і Воронов, зрікся рідної мови, 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!» [76, с. 147].

Думки, що висловлюють Кропивницький і Старицький, перегукуються з народницькими ідеями, які у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. в Україні і Росії були надто популярними. Особливо великого розмаху народницький рух набирає на теренах тодішньої країни у 70-ті роки, коли тисячі освічених юнаків і дівчат, серед яких чимало було студентської молоді, переодягнувшись у селян-

ський одяг, ідуть у села й хутори, щоб там, у самійгущі 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 за мету не тільки нести в темне село світло знань, а ще й пробуджувати 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 те, що «брат, працюючи вчителем “умілості” в реальному училищі в Ананьєві, застудився на полюванні й помер». Спираючись на спогади М. Сочеванова, чоловіка драматургової сестри Ганни Луківни, інші джерела, Смоленчук розповідає, що Володимир Кропивницький навчався у Другій Київській гімназії, а потім в університеті, але за причетність до народницького руху був виключеним з університету. «Ходив він од села до села, в драному кожущу, з довгою палицею, з торбою. Застудився й помер від гарячки». Поховано Володимира Кропивницького в Бобринці. «Цілком можливо, що правду про брата драматург не розкривав з цензурних міркувань» [73, с. 30].

Феномен громадянського подвигу представників народницького руху знайшов віддзеркалення і в драматургії, передусім у творчості Кропивницького. Яскравий портрет жінки-народниці письменник зображує в драмі «Замулені джерела». Йдеться про згадану дещо раніше провідну героїню твору Женю Необачну. Драматург у деталях показує, як молода дворянка, навчаючись у Інституті шляхетних дівчат і прилучившись там до модного у ті часи світогляду народників, поступово з головою поринає в цю стихію. Під час літніх канікул Женья приїздить у село в маєток своєї матері, де намагається втілити в життя свої мрії про зближення з народом. Дівчина будь-що прагне 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 Женья й перед останньою межею, яка розділяє панівні класи й селянство. Закохавшись у сільського парубка Конона Зажерю, вона без жодних вагань виходить за нього заміж. Щоправда, перевтілення в селянку проходить нелегко, позаяк Женья не пристосована до життя в селянській родині. Вона не тільки не звикла до фізичної праці, а попросту не вміє нічого робити, бо за неї завжди працювали інші. Життя героїня Кропивницького знає лише з книг та розповідей знайомих. Але, 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 ближ-

нього, – розмірковує Женя, – тим швидш зло пропаде, а добро опанує» [34, с. 459]. Однак її шляхетні наміри лишаються нереалізованими. У тендітної дівчини занадто мало сил для боротьби з забобонами й темнотою затурканих селян, які навіть не в змозі оцінити великого громадянського подвигу юної панночки.

Притаманні народницькі ідеї й іншій героїні Кропивницького – Ользі («*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 і закликає до подвижницької праці заради кращого майбутнього свою колишню ученицю й подругу – доньку глитая 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...» [23, 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 тьмі... Хоч задушіться 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!» [24, с. 17].

Саме такими невдячними до рідної землі виявилися молодші брати Карпа Петро й Михайло, які, здобувши досить престижну освіту за рахунок своїх батьків, остаточно відірвались від села, стали соромитися свого походження.

Гідним землі, що його вигодувала і 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» [24, с. 19].

Подібні народницькі ідеї висловлює і Б. Грінченко. Його Арсен Яворенко («*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...» [10, с. 548]. Заради здійснення заповітної мрії Арсен не шкодує ні своїх сил, ні власних коштів. Розпочинає він свою громадську діяльність зі спроби висушити для потреб односельців величезне болото, яке займає чимало придатної для обробітку землі. Селяни, щоправда, спочатку з недовірою ставляться до шляхетних намірів молодого поміщика. Вони не вірять у

його безкорисливість, оскільки взагалі не звикли довіряти панам. І все ж через деякий час здоровий глузд перемагає: затуркані й неодноразово обдурені Арсе-новими недоброзичливцями селяни нарешті усвідомлюють, хто є їхнім справжнім заступником і другом.

Такою ж подвижницькою є й діяльність головної героїні комедії Кропивницького *«Супротивні течії»* (1900) Надежди – доньки пересічного селянина Андрія Хилька. Навчаючи селянську дітвору і дорослих грамоти, дівчина несе світло знань у саму гущу народних мас. Вона самотужки здобула освіту і 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 [35, с. 141].

Однак на шляху до світлого майбутнього Надежда змушена долати неабиякі труднощі («супротивні течії»), оскільки у слободі досить сильні позиції має «влади темряви». Значна частина селян вірить у різні забобони й нісенітниці, жертвою яких ледве не стала молода вчителька, котру звинувачують у тому, що вона начебто відьма і завдає людям шкоди.

Тему відродження національної культури порушує Кропивницький і в своїх пізніх творах. Так, у п'єсі *«Розгартіяш»* (1906) він уже вкотре торкається питання про невід'ємне право українців спілкуватися мовою свого народу, акцентує увагу 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» [36, с. 27]. Інший персонаж п'єси Іван Шаповаленко не лише сам цікавиться історією свого народу, а й односельцям розповідає про боротьбу запорожців за вільну Україну.

З вимогою чи проханням зняти обмеження на вживання рідної мови Кропивницький звертається до різних високих чинів. Надія на позитивне вирішення українського питання з'являється в нього після оприлюднення 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. А тому наступного 1905 р., коли країна живе очікуванням перемін, митець наважується написати листа до голови Комітету міністрів С. Вітте. У цьому листі він звертає увагу прем'єр-міністра на те, що українці зазнають таких жорстоких утисків у своєму культурному розвитку, яких не знає жодна інша нація на теренах імперії. «Всі народи Росії, – наголошує драматург, – мають або можуть мати свої газети і журнали. Водночас у Малоросії 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 нава-

житись вжити її з педагогічною метою, суворо карають». І це притому, що «у малоросів є своя загально визнана столітня література...». Вони дали Росії «таких діячів, як Сковорода, Квітка, Шевченко, Потебня, Костомаров, Гоголь, Короленко, таких артистів, як Щепкін, і багатьох інших». На думку Кропивницького, українська мова (як літературна, так і розмовна) має отримати такий же статус, як і російська, і в Росію мають бути допущені всі галицькі видання українською мовою, серед яких Біблія, Євангеліє та дослідження високої наукової вартості [32, с. 73 – 74].

Відповіді на свого листа драматург, ясна річ, не дочекався.

Тему боротьби за українське національне відродження продовжує Кропивницький у вступі до своїх спогадів «За тридцять п'ять літ». «Мало не тридцять три роки, – пише він, – вичовгував я помости різних 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» [38, с. 101 – 102].

Наболілої теми в останні роки життя Кропивницький нерідко торкається у приватних листах до своїх друзів і знайомих. Характерним прикладом є його листування з професором Харківського університету Миколою Сумцовим. Митцеві імponує, що Сумцов так само, як і він, веде невтомну боротьбу за розкриття 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 зацікавить; 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!» [38, с. 527 – 528].

У контексті боротьби за національне відродження України варто розглядати і розробку провідними драматургами межі XIX – XX століть теми хліборобських спілок. Найповніше відображення ця ідея знаходить у п'єсах «Понад Дніпром» (1897) Карпенка-Карого і «Конон Блискавиченко» (1902) Кропивницького.

Карпенко-Карий змальовує у своїй драмі селянський кооператив майже як панацею для задоволення злиднями українського селянства. Центральний персонаж його твору Мирон Серпокрил створює хліборобську спілку, котра за будь-яких умов функціонує як добре відлагоджений механізм, яка здатна задовольнити чи не всі матеріальні й духовні потреби артільників. «Зведемо школу, бібліотеку, больницу!» – з жаром запевняє Мирон одного зі своїх товаришів. І далі провадить: «Ти ж знаєш: вся артіль грамотна, жінки перш соромились брати 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...» [23, 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, позаяк Миронові одностайні готові продовжити справу свого вчителя і керівника. «Люде умирають – ідеї вічні!» [23, с. 155] – підсумовує Карпенко-Карий устами свого героя, який відходить у вічність.

Прикметно, що в іншій редакції п'єси, котру Карпенко-Карий створив з огляду на вимоги цензури, головний герой залишається живим і його обирають до повітової земської управи. Хоча, згідно з задумом письменника (що, на нашу думку, більше відповідає світогляду драматурга) логічним був би, мабуть, третій варіант фіналу драми, за яким Мирон мав вступити у протиборство з владою, а відтак опинитись у в'язниці, а потім на засланні.

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» [87, с. 169].

З цих же позицій досить високо поцінував «Понад Дніпром» В. Катранов, який уважав п'єсу однією з кращих у творчому доробку драматурга [25, с. 38].

Дещо по-іншому зображує життя в селянській спілці Кропивницький. Центральний персонаж його твору є одним із тих селян, що в результаті обезземелювання після реформи 1861 р. змушені були шукати щастя у місті. Конон переконується, 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...» [35, с. 209].

Вихід із 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 заводять, товариські спілки» [35, с. 210], відкривати побільше шкіл, «освічувати людей розумною бесідою» [35, с. 215].

Опанувавши за п'ять років перебування в місті кілька важливих для села професій (слюсаря, коваля, столяра, кравця), Конон повертається до рідного краю, де разом зі своїми давніми приятелями й однодумцями засновує сільсько-господарську артіль. Із сюжету твору видно, що загалом справи в товаристві йдуть непогано, хоча час від часу поміж членами спілки виникають і серйозні непорозуміння. Однак письменник наполегливо провадить думку, що непорозуміння ці 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.

Матеріал для свого твору драматург, як і в більшості інших випадків, багато в чому взяв із реального життя. У зв'язку з цим варто згадати, що в ці роки великою популярністю користувалися селянські артілі, створені в Єлисаветградському та Олександрівському повітах Херсонської губернії Миколою Левитським, з яким Кропивницький був особисто знайомий. За словами письменникового сина Володимира, «артільний батько» кілька разів відвідував їхню садибу на Харківщині хутір Затишок [30, с. 43]. Отож, цілком природно, що письменник, 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 додає: «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 ремісничьким 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» [35, 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.

За радянських часів і п'єса Карпенка-Карого «Понад Дніпром», 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» [50, с. 284]. Таке протиріччя у змалюванні тогочасного селянства дослідник пояснював як деякою схильністю Карпенка-Карого «до ліберально-народницьких ілюзій», так і жорстокими цензурними утисками [50, с. 295].

Цілком природно, що робилися спроби порівняти драми «Понад Дніпром» і «Конон Блискавиченко». Оцінки були різні. Так, П. Рулін, критикуючи обидві п'єси за деяку «надуманість» їхніх фабул, пальму першості віддає все ж таки Карпенку-Карому, зауважуючи, що в Кропивницького «мотив про артіль якимось 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» [67, с. 91]. Водночас інший літературознавець І. Пільгук уважає, 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 артілі, лишаючись вірним реалістичним принципам змалювання дійсності» [59, с. 50].

Торкається у своїй драматургічній творчості теми створення селянських спілок і **Б. Грінченко** (1863–1910). Щоправда, не в такому широкому форматі, 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. Допомогає їм у цьому молодий учитель Тарас Вільхівський, який бачить своє покликання у праці «задля щастя громадського».



Борис Грінченко

Центральними персонажами російськомовної драми М. Старицького «Крест жизни» (1901) 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 те, що справи в коперативі певний час ішли непогано («і праця кипіла, і слово тепле зігрівало душу») [78, 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.

Провідні драматурги кінця XIX – почату XX ст. Кропивницький, Старицький, Карпенко-Карий, Грінченко та деякі інші досить часто порушують питання, пов'язані з духовним здоров'ям нації, відповідальністю інтелігенції перед своїм народом, необхідністю надання широким народним верствам можливості здобувати освіту рідною мовою, шукають для знедоленого селянства засоби виходу з тяжкого економічного становища.

Театральне мистецтво як естетична проблема

Наприкінці XIX – початку XX ст., коли сталеві лежачі російського самодержавства дещо ослабили й елементарне право на існування українського театрального мистецтва нарешті було завойоване (свідченням цього є успішні гастрольні виступи труп М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського як в Україні, так і за її межами – в Санкт-Петербурзі, Москві, Закавказзі, Білорусії, Польщі¹⁶), подвижники національної культури опинилися перед проблемою продовження боротьби за подальший духовний розвій уярмленого народу в якісно нових умовах, які висували перед ними й нові задачі.

Одним із найголовніших завдань на цьому етапі була необхідність утвердження на сцені високоінтелектуальних творів, націлених на пропагування вічних цінностей у житті людини і суспільства. Але зробити це було не так легко. Наймовірні труднощі на шляху до мети полягали насамперед у тому, що українські митці не могли скористатися творами зарубіжної чи навіть російської класичної драматургії (наприклад, Шекспіра, Мольєра, Бомарше, Грибоєдова, Пушкіна, Гоголя), оскільки ставити їх українською мовою було заборонено. Відтак молодий український театр мав самотужки долати проблеми, які європейські театри вирішували протягом кількох століть спільними зусиллями.

В 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 порушуються питан-

¹⁶У зазначену добу і Грузія, і Білорусія, і Польща так само, як і Україна, входили до складу Російської імперії.

ня, пов'язані зі служінням української інтелігенції на ниві театрального мистецтва, боротьбою з різноманітними негативними явищами в театральних колективах тощо. Незрідка проблеми, характерні для акторського середовища, переносяться драматургами на театральні підмости.

Одним з 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 свій 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» [77, с. 468].

Актриса є примадонною драматичної трупи і має неабиякий успіх у глядачів. Недарма редактор однієї з газет Андрій Антипов, який 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 з реального життя Заньковецької). Однак недоброзичлива атмосфера в театральному колективі, а також невдале заміжжя героїні виснажують її духовні й фізичні сили, і у фіналі твору після грандіозного апофеозу, влаштованому на її честь у зв'язку з днем янгола, вона в оточенні друзів помирає. Характерно, що незадовго до цієї передчасної смерті один із патріотично налаштованих студентів, кладучи до ніг Лучицької вінок, виголошує палку промову, під якою, поза сумнівом, могла б підписатися вся багатотисячна аудиторія шанувальників таланту 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» [77, 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» [50, 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 Заньковецька, якій, щоправда, нелегко було грати саму себе. І хоча глядачам дуже подобався створений артисткою образ головної героїні драми, і

вони завжди супроводжували гру Заньковецької бурею 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 «*Суета*» (1903) і «*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!» [24, с. 373]. Разом із 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 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 своєї поведінки, але довгий час не може побороти в собі згубну пристрасть. Лише у фіналі, після того, як його покинула дружина, Барильченко все ж таки знаходить шлях до духовного оздоровлення, який він бачить у поверненні до першоджерел – природи і фізичної праці на рідній землі.

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 болючу тему кілька художніх творів – драму «Беспочвенники», оповідання «С хлеба на квас» і комедію «Нашествіє варварів» (перші два російською мовою). Найбільш значимою з-поміж них є, поза сумнівом, комедія «*Нашествіє варварів*» (1900), де драматург нещадно висміяв ділків та спекулянтів від національної культури, що прагнули скористатись популярністю українських вистав задля 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, напевно, тим, що ані за життя автора, ані 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 фундаментальної монографії «Марко Лукич Кропивницький» (1958), лише побіжно згадує про цю п'єсу і то чомусь як про російськомовну [21, с. 237, 291].

На думку П. Перепелиці, «Нашествіє варварів» стало «жертвою політичної гри тих кіл в Україні, які зумисне поширювали чутки про нібито якусь “ворожість українців до єврейського народу”». Насправді 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 [125, с. 53].

П'єса мала значну сценічну історію. На початку ХХ ст. вона виставлялася за режисурою автора в Полтаві, Одесі, Києві, Харкові, Житомирі, Миколаєві, Москві, Кишиневі та 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 поцінували новий твір уславленого драматурга, відзначили його злободенність [57, с. 54].

Не можна не звернути уваги на органічний зв'язок «Нашествія варварів» з попередніми творами Кропивницького на театральну тему. Так, у драмі «Беспочвенники» (1878) драматург відображує свої враження від перебування у 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 (а якщо точніше – намагалось вижити) у ті ж часи і 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...» [38, с. 110].

Дія в «Беспочвенниках» відбувається, поза сумнівом, в одному з тих українських міст, де в пошуках театрального щастя побував у свій час автор. А прототипами окремих персонажів твору стали реальні актори і 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 Миколи Дюкова. Щось подібне можна сказати і про інших дійових осіб, у тому числі й головного героя Дмитра Щеглова, який рисами свого характеру, з одного боку, нагадує грибоєдовського 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 рутиною та продажністю в акторському середовищі.

«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» [59, с. 25].

Актуальних питань українського театру торкається письменник і в невеличкому оповіданні «С хлеба на квас», надрукованому 1897 року в Москві в літературній збірці «Призыв». Видання було здійснено на користь акторів, що з тих чи інших причин втратили можливість працювати. Крім Кропивницького, у збірці оприлюднили свої твори А. Чехов, О. Герцен, Д. Мамін-Сибіряк, В. Немирович-Данченко, Т. Щепкіна-Куперник, інші відомі російські письменники і театральні діячі. В оповіданні «С хлеба на квас», що має підзаголовок «Отрывок из дневника провинциального актера-ветерана», йдеться про нелегке мандрівне життя однієї з українських труп. Головний герой твору керівник трупи Карпо Ілліч, прототипом якого, імовірно, є сам автор, разом зі своїми товаришами приїздить на гастролі до невеличкого провінційного містечка, 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 траплялося чимало. Про завершення одного з них, дуже схожого 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, зіграли 6 спектаклів, покладаючи всі надії на попередні заробітки, бо з 14 мая мала відкритись сільськогосподарств[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» [38, с. 445].

У комедії *«Нашествіє варварів»*, котра є своєрідним продовженням згаданого оповідання, Кропивницький теж використав матеріал із свого багатого акторського життя. При цьому 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 швидше за все є автор, має укласти договір на оренду театрального приміщення для гастролей своєї трупи в одному з провінційних міст. Користуючись нагодою, він зустрічається тут з представниками місцевого театрального бомонду. Під час цих зустрічей висвітлюється чимало труднощів і негараздів, характерних для тогочасного українського театрального мистецтва. Пов'язані вони передусім із дилетантизмом, позаяк на межі ХІХ – ХХ 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, Мирова-Бедюха та деякі інші, в яких над усе ставились економічні інтереси і майже жодної уваги не приділялось якості вистав. У таких колективах виставлялися зазвичай низькопробні водевілі, оперетки, інший театральный мотлох, націлений на викачування коштів з невибагливих глядачів. Були навіть такі «трупи», що склалися з однієї родини (наприклад, батька, матері й чотирьох дітей). Цих «акторських сил», як зауважує І. Мар'яненко, достатньо було для того, щоб зіграти *«Наталку Полтавку»*, *«Шельменка-денщика»* або *«Сватання на Гончарівці»*. Справжнім професійним трупам важко було конкурувати з такими малозатратними «гопачними театрами». А тому вони зазнавали відчутних матеріальних збитків [42, с. 82].

Ніскільки не турбуючись про якість репертуару, 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 і вульгарності, драматург, зокрема, в листі до режисера Д. Гайдамаки (від 20 березня 1895 року) звертає увагу на те, що у трупі Г. Деркача «практикується мордобій, суцільна базарна лайка, якесь 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» [38, 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 причепили цілий обрядовий ритуал з співами і танцями...» [31, 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» [31, с. 76]. Зашмалько поки що заробляє собі на життя тим, що співає та декламує власні куплети для невибагливих глядачів у кав'ярні. Але цього для нього вже замало. Він хоче виступати зі своїм «репертуаром» на професійній сцені у складі української трупи і, можливо, досягне своєї мети, адже в реальному житті таких «артистів», «антрепренерів» і «драматургів» було чимало.

З гнівом відзивається Кропивницький і про інших шахраїв від мистецтва, особливо тих артистів-невдах, які, безсоромно спекулюючи його ім'ям, називались учнями великого актора і режисера. Кропивницький, як відомо, дуже болісно реагував на все, що завдавало шкоди національній культурі, а отже, був надто вимогливим у творчому відношенні як до самого себе, так і до своїх учнів. «Мушу додати, – пише він у зв'язку з подібними випадками, в 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» [38, с. 545].

Доводилося зустрічатись Кропивницькому й з такими «прихильниками» національної культури, які, зараховуючи себе до справжніх патріотів, насправді хизувалися лише деякими її зовнішніми ознаками (такими, наприклад, як шаровари, вареники, горілка, гопак та ін.). Подібні «захисники» національного (письменник називає їх «варварами»), напевно, й самі того не розуміючи, своєю поведінкою допомагали тим, хто зухвало заявляв, що повноцінної української культури ніколи не було і не може бути. Йдеться, мовляв, не більше, ніж про своєрідну екзотику. 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 [38, с. 536 – 537]. Згодом цей гість послужив драматургові прототипом для створення образу Жука 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?» [31, с. 72].

Закінчилася 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! [31, с. 73].

У комедії «Нашествіє варварів» можна віднайти й чимало 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 драмороби Капустянський і Копитько, музикант Зельман Пуцель, власник театру Маляренко.

Зовсім інше ставлення до мистецтва в доньки Маляренка Софії, яка посправжньому закохана в український театр, має артистичні здібності і хоче назавжди пов'язати своє життя зі сценою. Єдиною перепорою для дівчини є її єврейське походження, оскільки для євреїв у дореволюційній Росії існувала ганебна «межа осілости», 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 обернутися для неї серйозним загостренням стосунків з ріднею.

У реальному житті подібні випадки траплялися досить часто. До таких акторів належить, зокрема, Онисим Суслов, хрещеним батьком якого був, до речі, Кропивницький. Але немало 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 жирівки» А. Козич-Уманської, в яких ідеться про нелегке життя жінок-«вихресток».

Таким чином, своєю комедією «Нашествіє варварів» Кропивницький привертає увагу громадськості до ще однієї досить гострої проблеми на теренах тодішньої країни – 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 вдалося зробити Кропивницькому та його побратимам по перу, передусім Старицькому і Карпенку-Карому, у плані захисту національної культури від впливу різноманітної вульгарщини та забруднення театральним мотлохом, заслуговує найвищої оцінки.

«Нові люди» у драматургії Марка Кропивницького

Особливістю літературного хисту Марка Кропивницького є його мистецтво створювати цікаві людські характери. Письменник 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), як характеротворчий засіб використовує можливості пісні («Пошились у дурні»).

Створюючи той чи той образ, драматург не поділяє своїх героїв за принципом: багач – завжди негативний персонаж, а бідняк – позитивний. Багата людина в його творах нерідко є носієм кращих народних і християнських традицій. Такі, 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») зображений як негідник. Саме за таким принципом створює Кропивницький галерею портретів, які можна схарактеризувати як образи «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. Ці персонажі мали становити своєрідний приклад для наслідування. У такий спосіб драматург шукав «рецепт» для вдосконалення сучасного йому суспільства, яке він уважав несправедливим і тому раз у раз нищівно критикував.

Творячи 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) змалювати портрет національного інтелігента. Особливість образу *Василя Сокурєнка* полягає в тому, що він волосний писар (і водночас сільський учитель), постає не тим традиційним п'яницею, хабарником і крутієм, яким до цього зазвичай змалювали сільського писаря, а людиною, що сумлінно виконує свої обов'язки, є взірцем для своїх односельців. Більше того, Василь Сокурєнко є чи не першим інтелігентом, виведеним не тільки у творчості Кропивницького, а й у всій українській літературі. Це можна пояснити, мабуть, тим, що характер цього героя письменник створював відповідно до своїх 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 сенсі 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 майбутній теці Степаниді, – він чоловік убогий, сім'я у нього яка, діточки маленькі, худоби ніякої, одна одним пара воликів та й ту Ахванасій Миколайович хотіли відняти!» [33, с. 127].

Інший примітний штрих в образі Василя Сокурєнка – його не засмічена канцеляризмами і русизмами українська мова, що для посадовця тієї доби також навряд чи було типово. В умовах, коли національна політика царату була спрямована на зросійщення населення, коли частина українців під постійним тиском цього могутнього преса зреклася рідної мови, стала вважати її неprestижною, мужицькою, такі речі багато говорять про світоглядні позиції автора комедії «Помирились».

Певною мірою ідеалізованим зображує драматург й іншого писаря – *Якова Приблуду* з комедії «За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання». В ньому автор також утілює своє бачення постаті представника місцевої влади. Приблуда, як і Василь Сокурєнко, розмовляє чистою українською мовою і завжди пам'ятає про велике значення освіти в житті людини, оскільки саме освіта, яку йому допоміг здобути отець Спиридон, дала змогу синові безземельного бурлаки «вийти в люди», стати волосним писарем. «...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» [33, с. 157].

Проте, незважаючи на належність до сільської верхівки, Яків не зазнався, не забув, ким був його батько і що означає його прізвище. Це виявляється 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» [33, с. 156].

Усе це – і діяльність Сокурєнка й Приблуди на посаді волосного писаря, і їхня не покалічена українська мова, і ставлення до освіти є, поза сумнівом, відображенням народницьких поглядів Кропивницького (на що, до речі, свого часу звертав увагу П. Рулін) [67, с. 66], вияв сподівань на українське національне відродження.

Пізніше читачі й глядачі познайомляться ще з одним персонажем, подібним до Сокурєнка і Приблуди. Це інтелігент-народник Володимир Горнов з драми Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (1882), щоправда, не сільський писар, а студент-агроном.

Зображуючи романтизовані постаті представників сільської влади, Кропивницький, ясна річ, усвідомлював, що вони навряд чи відповідають дійсності (мабуть, це було однією з причин невеликої популярності комедій «Помирились» і «За сиротою і Бог з калитою...»), а тому на деякий час відійшов від такої практики. Свідченням цього є водевіль «По ревізії» (1882) з його правдивими образами, які зазвичай глядачі ототожнювали з конкретними людьми. Однак попри велику успішність комедії «По ревізії», де сатиричними барвами зображені представники місцевої влади, Кропивницький і далі шукає позитивного героя серед сільської еліти, бо свою місію митця вбачає не лише у тому, щоб відобразити реальне життя. Для нього важливо показати знедоленому селянству вихід із того важкого економічного й духовного становища, в якому воно опинилося після реформи 1861 р. Один із можливих шляхів подолати кризу драматург убачає в удосконаленні місцевого самоврядування, що, на його думку, можна зробити, обираючи на посади волосних старшин і писарів порядних людей, які б у своїй діяльності керувалися інтересами виборців, а не прагненням задовольнити особисті потреби. Багато в чому таким критерієм відповідає Конон Блискавиченко, центральний персонаж однойменної драми Кропивницького, який, ставши старшиною, на всі більш-менш значні посади у волості призначає не своїх родичів, як тут споконвіку велося, а людей, що добре знають справу. Притому всі свої рішення він приймає виважено, радячись із 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» [35, с. 264].

Саме такий підхід до розв'язання незчисленних сільських проблем, як гадає автор, є запорукою успіху. Він показує це на конкретному прикладі. Однією з болючих проблем, які мав розв'язати щойно обраний волосний старшина, була висока смертність, особливо серед дітей. Розуміючи, що першопричина цього – в забрудненні річки, він постановляє заборонити вимочувати в річці коноплі, і робить це делікатно, тож зрештою дістає підтримку громади.

Знаходить позитивного героя драматург і поміж сільських багатіїв. Це, зокрема, *Василь Музиченко* з п'єси «Старі сучки й молоді парості» (1908) – принципово новий тип в українській літературі. Музиченко – антипод таким загальновідомим персонажам, як Бичок, Кирпа, Балтиз, Калитка, Пузир, Коломийчиха та іншим їхнім духовним родичам. Герой Кропивницького своїм світоглядом нагадує сучасного фермера. Він цивілізовано веде своє діло, дбаючи про власний добробут, не забуває й за простих людей. Так, Музиченкові робітники, на відміну од наймитів його конкурента глитая Тихона Кирпи, мають вихідні дні й користуються безвідсотковою позикою у свого хазяїна. Досить показове ставлення Музиченка і до освітніх справ. Сам він, щоправда, не мав змоги здобути належної освіти, але добре усвідомлює, що майбутнє – за освіченими людьми, що на науку не треба шкодувати грошей. А тому підприємець готовий фінансувати дешеву газету для народу.

Справжнє новаторство виявляє драматург і тоді, коли виводить образ багатого парубка *Хвильмона* («Зерно і полова»; 1909), свідомого борця за економічні інтереси селянства. Син заможного селянина, Хвильмон працює, не покладаючи рук. При цьому він займається не тільки суто селянськими справами, а й опановує дуже потрібне на селі ремесло чоботаря. Щобільше, парубок заохочує до шевства односельців. «А я тобі кажу, що не пізно, – підбадьорює Хвильмон свого товариша Йосипа, – вчитись ніколи не пізно. Хіба я давно навчився? Годів з три, не більш... Приходь, вчитиму. Згодом майстерську відкриєм...» [36, с. 295].

Так само позитивний цей герой і в приватному житті. У Хвильмона щире й добре серце. Він закоханий у сироту Килину, яку любить, незважаючи на поговори. Хлопець розуміє головне: душа цієї дівчини «не забруднена», «совість світла, як скло». «Я шукав довго і знайшов вас! – освідчується коханій юнак – Ви заволоділи всією моєю істотою, всім моїм серцем, всіма думками <...> Ви не повинні у тім, що з вами заподіяли лиходії...» [36, с. 303 – 304].

Хвильмон – це, безперечно, ще один новий тип героя у драматургії Кропивницького, тип свідомого героя-борця, який обстоює не особисті інтереси, а інте-

реси односельців, намагається згуртувати їх у боротьбі з кривдниками. І в цьому протистоянні він здатний пожертвувати навіть власним життям. Такий сюжетний поворот досить несподіваний для творчості драматурга. Адже всі інші «бунтарі» Кропивницького, попередники Хвилिमона, за винятком романтизованих персонажів з історичних п'єс «Невольник» і «Титарівна» (обидві за Шевченком), боронили передусім власні інтереси. І справді, Андрій Кугут («Глитай, або ж Павук») убиває глитая Бичка, щоб помститися за свою дружину Олену, наймити Павло («Олеся») і Яків («Мамаша») погрожують підпалити садиби своїх хазяїв також на відплату за особисті кривди (одного обрахували, другого побили). Те саме можна сказати й про селянський бунт у драмі «Старі сучки й молоді парості».

Хвилимон має достаток і кохану дівчину. Тому йому, з погляду 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. Та парубок міркує інакше. «Хоч батько мій і при достатках, але у мене ще не настільки шкура потовщала, щоб я не почувався людським горем» [36, с. 269], – каже він. Хвилимон намагається хоча б чимось допомогти знедоленим односельцям, які самі поки що неспроможні захистити 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!..» [36, с. 307].

У свою чергу представники влади теж добре усвідомлюють, що Хвилимон – один із найнебезпечніших ворогів суспільно-політичного ладу, бо це не безграмотний, затурканий жебрак, якого легко 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 ризиком. Це засвідчує його розмова з селянами:

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 [36, с. 295].

І все ж Хвилимон переоцінює готовність мас до протесту. У фіналі твору, перед смертю, його спіткає глибоке розчарування. Селяни не зважаються під-

тримати свого заступника, коли він, обстоюючи їхні інтереси і власну людську гідність, вступає у протиборство з урядником, який своєю ганебною поведінкою спочатку провокує запального парубка на необдумані дії, а потім холоднокрівно вбиває з револьвера. Страх перед владою паралізує волю дітей колишніх кріпаків. У найкритичнішу мить вони відступають. «Заполохана, знехтована, споневірена, німа отара овець!..» [36, с. 309] – з сумом кине наостанок своїм односельцям Хвилимон.

Цей епізод нагадує аналогічні сцени в п'єсах «Бурлака» (1883) І. Карпенка-Карого і «У темряві» (1892) М. Старицького. Втім, у згаданих творах колізії закінчуються без кровопролиття. Більше того, представники державної влади виступають тут у ролі арбітрів. Принаймні завдяки їхньому втручанням так чи інакше відновлюється справедливість, тоді як кривда в п'єсі «Зерно і полова» залишається безкарною.

Центральний персонаж драми Карпенка-Карого *Опанас Зінченко* все своє життя присвятив боротьбі з визискувачами трудового люду. Обіймаючи посаду волосного старшини, він опікувався передусім проблемами пересічних людей. Цей чоловік щиро переконаний у тому, що «всякий начальник повинен заступатися за правду і кожному мирянинові давати і пораду, і відповідь на його питання!» [22, с. 25]. Заради справедливості Бурлака пожертвував своєю кар'єрою і особистим благополуччям. У ролі основного опонента Опанаса Зінченка виступає новий старшина Михайло Михайлович, який заради особистої вигоди ошукує і кривдить заляканих ним односельців.

Таким чином, правда, яку уособлює Опанас Зінченко, і кривда, що асоціюється з Михайлом Михайловичем та його прибічниками, продовжують своє вічне протиборство. Нелегко приходиться у цій боротьбі Бурлаці, бо на боці старшини всі важелі місцевої влади, а Опанас не може спертися навіть на сільську бідноту, інтереси якої він відстоює. Залякана громада не зважається хоча б чимось допомогти своєму заступникові, коли той опиняється у скрутному становищі. Більше того, затуркані й темні селяни, покійно виконуючи волю старшини, мов та отара овець, голосують за висилку Бурлаки до Сибіру. «Бідні, бідні ви люди! Темні! – наостанок кине їм у відчаї Опанас. – Хто вас більше усього любить – того ви женете від себе. <...> Іуди, іуди! Продаєте вашу душу і совість!» [22, с. 60]. І все ж у фіналі драми правда все-таки перемагає. Щоправда, в ролі Справедливого Судді тут, як і в гоголівському «Ревізорі», виступають представники державної влади.

Сила Опанаса Зінченка базується на розумінні справедливості, що має християнське підґрунтя («він усю Біблію прочитав») [22, с. 29]. Л. Мороз цілком слушно вважає Бурлаку бунтарем-християнином, «який має чітку позитивну програму» [20, с. 401].

Таким же безкорисливим у боротьбі за справедливість змальовується і *Степан Петраш* – герой драми М. Старицького «У темряві». Навіть фабула п'єси Старицького багато в чому нагадує сюжет «Бурлаки». І справді, у своєму протистоянні зі сваволею представників місцевої влади і зажерливої багачки Коломийчихи Петраш, як і Опанас Зінченко, є самотнім, а затуркані й темні селяни, інтереси яких він відстоює, під тиском старшини в критичний момент, як і в аналогічній сцені в Карпенка-Карого, готові його зрадити. Досить схожими на докору Бурлаки своїм односельцям, які під час сходу присудили свого заступника на вислання до Сибіру, є й ті грікі слова, що зриваються з уст Петраша у фіналі драми на адресу громади, котра прийняла таке саме рішення щодо нього. «Так ви мене за те, що розпинався за ваші законні права, – присоромлює Степан розгублений натовп, – що гризся з кожною собакою за ваше добро, що не жалів для вас останнього рубця, що ціле пекло за вас від тещі прийняв... так ви мене за все це викидаєте з гурту, як паршиву вівцю, як скажену собаку, і женете геть з села на край світу? Спасибі, ще раз спасибі!» [77, с. 438].

Майже ідентичними є й фінали в обох п'єсах. У драмі Старицького також приїздить представник вищестоящої влади (мировий посередник) і заарештовує тих, хто порушував закон, тобто старшину, писаря і Коломийчиху.

Прикметно і те, що у своєму протистоянні з кривдою Петраш, як і Опанас Зінченко, спирається на Бога. «Вас налякали голодом, – підбадьорює він односельців, – не бійтесь, буде зверху від батька порада й підмога, тої помочі не одберуть ваші жирюди!» А згодом, маючи на увазі, поза сумнівом, Вищу Справедливість, додасть: «Правда є на світі і встане! Не таким недолюдкам її задати» [77, с. 440].

Чимало відповідей у творах Старицького і Карпенка-Карого можна віднайти і в розстановці персонажів. Окрім центрального героя, шукача правди Петраша, є в «У темряві» і шахраюваті старшина з писарем, і традиційний для тогочасних п'єс єврей-шинкар, і деякі другорядні персонажі, що мають свої аналоги у драмі Карпенка-Карого (наприклад, старий розсудливий дід, який на тлі темної, затурканої селянської маси час від часу висловлює вельми слушні думки).

Зовсім інший фінал у драмі «Зерно і полова». У Кропивницького, який на власні очі спостерігав події, що відбувалися в українському селі під час першої російської революції, не залишилося жодних ілюзій щодо влади. 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 Хвилімона, тобто людей, які, по суті, були представниками панівного класу, не уявляли у творчості Кропивницького чогось незвичайного чи випадкового, оскільки задовго до завершення п'єс «Старі сучки й молоді парості» та «Зерно і полова» він уже

створив позитивні образи представників дворянського середовища. Йдеться передусім про поміщицю *Нарцису Необачну* з п'єси «Замулені джерела» (1895). Характерні риси її – людяність, нехтування станових приписів в особистому житті й водночас демонстрування неабиякої шляхетності у стосунках із селянами. Навіть опинившись на межі банкрутства, поміщиця Необачна цілком свідомо не хоче змінювати свої застарілі методи господарювання на нові, ефективніші, бо вважає їх антигуманними щодо селян. «Скільки разів вговорював вас, – повчає її глитай 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 таких 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» [34, с. 410].

Порівнюючи Нарцису Павлівну з чеховською Любов'ю Раневською («Вишневий сад»), не можна не звернути уваги на істотну відмінність між цими героїнями, яка полягає насамперед у підходах до господарювання. Так, якщо розорення маєтку Раневської можна пояснити елементарним невмінням чи небажанням пристосуватися до нових умов (вона просто не може уявити свого подальшого життя без вишневого саду, з яким у неї асоціюються приємні спогади про безхмарне минуле життя), то причину занепаду господарства Нарциси Павлівни слід шукати передусім у моральній площині, позаяк вона не хоче поліпшувати свого важкого матеріального становища коштом збіднілого селянства.

Водночас в 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 погодилася на шлюб своєї доньки з простим сільським парубком. Та навіть такі дещо легковажні вчинки свідчать на її користь. Вони характеризують її як людину, що ігнорує химерні станові умовності на відміну від, скажімо, пані Наталі Воронової («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), яка нізащо не хоче дати згоди на шлюб свого сина з сільською дівчиною, хоча й усвідомлює, яка в неї «велика душа» [33, с.419].

Поміщиця Нарциса Необачна стоїть, поза сумнівом, на значно вищому моральному щаблі, аніж новітні хазяї життя, що заради зайвого карбованця здатні на будь-які аморальні вчинки. Наприклад, той же Тіпка намагається добряче заробити навіть на скрутному становищі людини, яка свого часу допомогла йому стати на ноги. «...Ви мене, можна сказать, із багнюки взяли і приблизили...» [34,

с. 409], – зізнається він Нарцисі Павлівні й тут же обіцяє їй позику під грабіжницькі відсотки. Для Тіпки це звичайна річ. «Ты не раз уж проделывал со мной такая штуки!..» [34, с. 410], – нагадує йому колишня покровителька. Тільки заради грошей Тіпка одружився й з шинкаркою Фіоною.

Образ іншого нетипового поміщика *Антон Деревіцького* змалював Кропивницький 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 належності цього героя до панівного класу для них було досить, аби залічувати його до прихованих ворогів селянства. «Драматург правильно показав найсуттєвіші риси революції – домагання селянами землі, ненависть їх до поміщиків, – писав, зокрема, Й. Куриленко, – але не уникнув некритичного показу “ліберального” поміщика Деревіцького, який хоче паралізувати революційні настрої селянських мас» [39, с. 123].

Подібну характеристику Деревіцькому дає й М. Йосипенко – автор відомої монографії «Марко Лукич Кропивницький» (1958). Цей останній 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». Отже, на думку дослідника, 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» [21, с. 254 – 255].

Звичайно, ці автори дещо суб'єктивно тлумачать образ Деревіцького. Адже насправді у своїх прагненнях знайти спільну мову з селянами той переймається не так інтересами панівного класу, як долею українського селянства. Це видно з багатьох епізодів п'єси. «Вірте, що не всім мужикам погром на умі, – звертається Деревіцький до Супоні, – <...> не слід обвинувачувать людей огулом; бо завжди помилитесь. Ви не знаєте мужика... А я його знаю і певен, що багатьох можна зупинить 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...» [36, 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» [36, с. 60]. До речі, цей поміщик-«експлуататор» допомагає селянам не тільки на словах. Один із персонажів п'єси, безземельний селянин Йосип, дякує Деревіцькому за те, що той навчив його грамоти, допоміг опанувати ремесло. «Тоді у вас за кучера був Онисько, – каже Йосип, – котрого ви присогласили, щоб вчив нас чоботи шить... <...> І от я сяк-так шпортаю чоботи і, хоч безземельний, а хліб їм з свого ремества, і не голий, і не босий» [36, с. 98].

Виступаючи проти насильницького переділу землі, Деревіцький добре розуміє, що насильство призведе до ще більшої біди. У цьому він намагається переконати й односельців, з якими має загалом непогані стосунки. Щоправда, останні події свідчать про те, що селяни все-таки не зовсім йому довіряють. Вони, наприклад, щиро переконані, що саме пан сповістив станового про мітинг, хоча насправді цього не було. В умовах класового протистояння збуджена юрба схильна радше повірити лавошникові Микишці, який усе це вигадав задля власної користі, а не поміщикові. У зв'язку з цим Деревіцький гірко 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 поведження з вами, за щире обіходження?» [36, с. 106].

Щось подібне пережив і сам Кропивницький. «Пригадуються деякі щиро-серді, 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 по-дружньому 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 придуть вас грабувати, катало об землю, через ліс та й додому” <...> Можливість “грабування” так чи інакше багатьма передбачалась!» [30, с. 123].

Проте драматург 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!» [5].

Важливим штрихом до характеристики Деревіцького є також його співчутливе ставлення до тих, хто бере безпосередню участь у революційних подіях. Деревіцький не тільки не осуджує за це свого сина Женю, а, навпаки, почувши про його поранення, сумно зауважує: «Що ж, нехай частка і нашої крові проллється за волю народну» [36, 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 перегакуються з почуттями самого драматурга, який у листі до М. Сумцова (від 26 травня 1905 року), пише: «Ох, господи милостивий, допоможи хоч разочок дихнути повільним повітрям, почути вільний спів “Марсельєзи”» [38, с. 503].

До речі, навіть прізвище згаданого персонажа співзвучне з прізвищем автора твору, що також свідчить на користь нашої гіпотези.

Серед «нових людей» у творах Кропивницького чільне місце займають жінки-інтелігентки, що вийшли з самої гущі селянської маси. Цим критерієм багато в чому відповідають такі його героїні, як *Тетяна* («Конон Блискавиченко») й *Надежда* («Супротивні течії»), які вже не на словах (як Олеся з однойменної драми самого Кропивницького чи Соня з драми Карпенка-Карого «Хазяїн»), а на ділі працюють на користь свого народу, допомагають йому вирватися з пазурів «темного царства». Якщо Олеся здебільшого тільки мріє про те, аби бути корисною людям, то Тетяна це робить насправді. Вона досить активно допомагає Кононові та його товаришам в артільних справах, ширить просвіту в селі. Істотне й те, що вона рівноправна зі своїм чоловіком у сімейних стосунках.

Своїм прагненням бути корисною людям схожа на Тетяну Надежда, яка самохіть вчителює в глухому українському селі, де в умовах «влади темряви» панують забобони й невігластво. Та дівчина переборює труднощі, з якими раз у раз стикається на своєму шляху.

Отже, Марко Кропивницький багато в чому вперше, причому не лише в межах національної драматургії, а й української літератури загалом, по-новому розв'язує проблему позитивного героя. Серед введених у його творах «нових людей» бачимо позитивні образи представників місцевої влади, панівного класу, жінки-інтелігентки. Чимало з тих проблем, які порушив у своїх п'єсах драматург, актуальні й нині.

За лаштунками темного царства

Один із магістральних напрямків розвитку української драматургії межі XIX і XX століть пов'язаний з висвітленням тих негативних явищ, що супроводжували появу на авансцені суспільно-економічного життя нової головної дійової особи – глитая. Започаткував цю тему Кропивницький у драмі «Глитай, або ж Павук» (1882), яка стала відома широкому загалу на початку 1883 року після успішних постановок на сцені і майже одночасної публікації в першому томі збірки митця. У прозі, що 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 здирів та супрунєнків), але це було після оприлюднення драми Кропивницького. В образі головного героя драми Йосипа Степановича Бичка Кропивницький узагальнив колоритний портрет глитая, який, за словами Данила Мордовця, не тільки витіснив з українського села «єврея-шинкаря і сам засів у цьому шинку, а й захватив у свої руки і селянські землі, і всю місцеву торгівлю, і всі робочі сили глухого закутка» [49]. Окремих проявів цієї тенденції драматург торкнувся ще 1869 року в комедії «Помирились», змалювавши постать Панаса Гуріна, який здобув собі багатство завдяки шахрайству.

На перший погляд, Бичок є чесною й богобоязливою людиною, яка начебто тільки про те й думає, як допомогти тим, хто потрапив у скрутне становище. 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 оказії й навчатиму усьому якнайкраще!..» [33, с. 442].



*М. Кропивницький у ролі Бичка
(«Глитай, або ж Павук»)*

Допомагаючи якоюсь дрібницею деяким селянам, Бичок усіляко намагається підтримувати імідж «сердечного чоловіка», оскільки завдяки добрій славі до нього йдуть за позикою не тільки жителі навколишніх сіл, а й селяни, міщани і навіть пани з подальших країв. А Бичку тільки цього й треба. 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.

Місцеві селяни добре знають про «благодійність» свого односельця, бо відчули її на своїй шкурі. У селі про Бичка 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 глитая “з поклоном”. І досить скоро виростає “така сума, що й діти і внуки не відроблять”» [33, с. 478].

Уже кілька років глитай надає позику й бідній удові Стесі, достеменно знаючи, що борг той вона ніколи не поверне. «Мушу і на цей раз визволити тебе з okazji, – говорить він жінці, – пам’ятаючи повсякчас, що роблю те задля бога, шукаючи душі своїй спасіння!» Разом із тим Йосип Степанович не забуває нагадати своїй співрозмовниці й про те, що вона відмовилася віддати йому за полюбовницю свою доньку Олену, яку він обіцяв зробити хазяйкою у своїй господі. Але, провадить далі глитай, «чесна ти людина, Стехо, через те я тебе почитую і зневагу твою до мене забуваю» [33, с. 447].

Бичок все сильніше затягує у свої тенета задавлену злиднями вдову. Притому він не просто облутує жінку боргами, а цілеспрямовано руйнує її душу. Під впливом «щедрості» свого «благодійника» Стеха поступово змінює свої погляди на споконвічні моральні устої. Це досить яскраво 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?» [33, с. 446]. Але через деякий час, поспілкувавшись зі своїм «кредитором», Стеха займає іншу позицію. Тепер вона вже скоріше ладна була б бачити Олену «за нелюбом у розкошах та добрі, ніж за милим та в нужді!» [33, с. 451]. Кінчається все тим, що бідна мати врешті-решт погоджується на глитаєву пропозицію і втрачає не тільки доньку, а й повагу односельців, оскільки стає для них начебто прокаженою.

Таким чином, одним із основних винуватців трагедії Стехи, як і багатьох інших своїх «боржників», є Йосип Бичок. Хоча по-іншому, мабуть, не могло й бути, позаяк уже свої перші кроки на шляху до економічного панування Бичок розпочав зі злочину. Селяни пошепки розповідають про те, як колись він украв у

спадкоємців свого покійного хазяїна значну суму грошей, а потім уже й зовсім забув про Бога і став обдирати «мир хрещений» [33, 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 аблакатує; <...> увійдеш у церкву – і там він старший навіть від попа...» [33, с. 480]. Разом із тим 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» [41].

Торкається у своїй п'єсі Кропивницький і такої актуальної для пореформеної доби проблеми, як зрощення сільських багатіїв з представниками державної влади, оскільки для утримання бідного люду в покорі їм конче необхідна була підтримка з боку місцевого начальства. Обплутуючи економічною павутиною своїх боржників, вони водночас намагалися налагодити добрі стосунки з провладним чиновництвом: 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» [33, с. 455]. З іншого боку, сільська буржуазія на кшталт Бичка є доброю опорою для влади і в ідеологічному сенсі, оскільки вони багато в чому є однодумці. Зокрема в тому, що, мовляв, не воля потрібна пересічній людині, а «клітка» та «ярмо» [33, с. 480].

Релігію Бичок теж поставив собі на службу. Він, як і Мольєрів Тартюф, лише прикривається іменем Бога. Удаючи з себе святенника, глитай у той же час безжалісно обдирає бідний люд, прелюбодіє з чужою дружиною. Притому під таку свою поведінку підводить ще й своєрідну філософську базу, цинічно зазначаючи, що нібито «усі ми переступаємо через закон, увесь мир» [33, с. 465], а отже, мовляв, і йому можна. У цьому Бичка можна порівняти з головним героєм роману М. Салтикова-Щедріна «Пани Головльови» Іудушкою, який, зробивши коханкою жінку духовного звання, виправдовує свою поведінку тим, що й святі, мовляв, «у нужді грішили» [71, с. 277].

Для російської літератури початку 80-х років XIX ст. образ сільського капіталіста не був новиною. Перші спостереження над розшаруванням села й установленням там капіталістичних відносин були зафіксовані ще в 1860-ті роки у творчості того ж М. Салтикова-Щедріна («Ознаки часу»). Чимало уваги хижакам, подібним Бичкові, приділяється й у циклах нарисів Г. Успенського «Норови Растеряєвої вулиці» (1866) і «Нариси провінційних норовів» (1867). Таким є, зокрема, Прохор Порфирич, один із героїв цих нарисів, якому для процвітання комерції спало на думку споювати робітничий люд, щоб, захопивши його у «на

півсвідомості», мати змогу ще сильніше обдирати. За допомогою того ж зеленого змія ловить робітників золотих копалень у своє павутиння, зіткане з трактирів та кабаків, і герой нарисів М. Наумова «Павутиння» Кузьма Терентійович.

Прем'єра драми «Глитай, 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» [15].

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'єса користувалася великою популярністю.

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'єса 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, болгари). 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» [54, с. 118 – 119].

1891 р. Кропивницький створює драму «Олеся», в якій продовжує розробляти образ сільського капіталіста. На думку І. Пільгука, ця п'єса «була значним досягненням у творчому зростанні письменника» [59, с. 41]. Образ Кіндрата Балтиза – одного з головних персонажів твору – 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 становиться управителем його маєтку і, нарешті, бере в посесію все господарство. Водночас Балтиз і 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 потім і кров'ю здобуває собі багатство. Він працює, не покладаючи рук, відмовляє собі в усьому, не забуваючи при цьому надсилати панові гроші за користування землею. Коли закінчується термін оренди, посесор навколішках умовляє поміщицького сина-спадкоємця не розривати з ним угоди і таки добивається свого. Колишній лакей добре засвоїв: «Панам дуже подобається, щоб перед ними повзали навколішках та слізьми їм ноги обливали. Хлібом їх не годуй, тільки кланяйся їм...» [34, с. 281]. Водночас Балтиз пильно стежить за тим, як молодий пан розтринькує батьківське добро. Коли ж Загрива доводить господарство до банкрутства, орендатор за півціни купує по закладній з торгів маєток. А на прохання сина свого колишнього «благодітеля», зважити на його скрутне становище і хоч щось доплатити за землю, новоявлений поміщик ніби ножем відрізує: «Я по закону». У цьому «по закону» і є головна відмінність Балтиза від Бичка, який здобув собі багатство злочинним шляхом.

Такою своєю «законослухняною» поведінкою Балтиз нагадує згаданого вже щедрінського Іудушку, який, безсоромно грабуючи селян, так само постійно апелював до закону. «Ні, мій друже, я не грабую, – говорить він, – 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!» [70, с. 244].

Балтиз дуже практичний. Він з усього хоче мати зиск. Його робочі знаходяться в цілковитій від нього залежності. Глитай 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 заздалегідь прораховано і ніщо не пропадає задарма. Кмітливий підприємець має вигоду навіть з дешевої газети «Свет», котру виписує, щоб дізнатись про новини, а потім продає «чабанам та наймитам по копійці за лист» на цигарки. Тому ця газета йому «неначе і даром обіходиться» [34, с. 309].

Навіть шлюб власної доньки розглядається Балтизом з прагматичних позицій. «Іди заміж за Леоніда, – радить він Олесі, котра домагається від батька справедливості щодо збанкрутілого поміщика Загриви, – тоді дам половину іменія...». У такий спосіб 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» [34, с. 302].

У творах Кропивницького можна віднайти й чимало інших сільських здирників та шкуродерів на кшталт Бичка і Балтиза. Серед них і зажерливий крамар Вареник («Чмир», 1890), і багаті землевласники Шклянка («На руїнах»,

1900), Єлисей Гніт («Мамаша», 1903), Супоня, Торохтій та Руфимович («Скрутна доба», 1906), і купець Кирпа («Старі сучки й молоді парості», 1908). Всі вони досить хитрі, спритні й безсоромні люди, що мають на меті лише одне – всіма правдами й неправдами накопичити якомога більше багатства.

Наприкінці 1903 р. Кропивницький завершує комедію «Мамаша», в якій продовжує відтворювати образ українського куркуля-мироїда. Цього разу об'єктом уваги драматурга стає родина сільських багатіїв Гнітів, де верховодить брутальна міщанка Олімпіада, а допомагає їй у всьому такий же, як і мати, морально заплямований син Єлисей. Головний сенс життя цих людей – непереборна жага до збагачення. Заради збереження зайвого карбованця вони не тільки обраховують своїх поденників, а й економлять на лікарняній допомозі близькій людині – скаліченому Єлисеєм старому Кузьмі Гніту. Щобільше, дружина й син не тільки спокійно спостерігають за тим, як він поступово вмирає, а ще за життя купують йому домовину і готують хрест для могили.

Прототипами героїв комедії «Мамаша» стали письменникові сусіди – багаті міщани Максимови, що мешкали в найближчому до Затишка хуторі Терновому. Це були переселенці з Таврії. Садибу й землю вони купили на початку 1903 року у землевласників Шиліних. За словами письменникового сина Володимира, Максимови привертали до себе увагу деякими дивацтвами. «Батько й син у присутності навіть сторонніх людей, не соромлячись, частували один одного триповерховою лайкою. Не відставала від них і стара Максимиха – висока, худа, некрасива жінка з постійною цигаркою в зубах. Своїми цинічними висловами й лайкою вона могла підібгати за пояс будь-якого розбещеного мужика». Коли захворів старший Максимов (за всіма ознаками на дифтерит), його рідня не захотіла викликати лікаря, за яким і їхати далеко не було потреби, позаяк медичну допомогу хворому могла надати Н. Кропивницька – лікар за фахом. На нарікання драматурга син сусіди цинічно відрізав: «А для чого кликати лікаря? Не Мафусаїлів же вік жити старому?» Через кілька днів Максимов помер. Поширювалися чутки, що стара Максимиха та її син з нього ще живого знімали мірку для труни. Невдовзі після поховання в садибі сталася пожежа. А через деякий час ще дві. Згоріло кілька скирт ще не молоченого збіжжя, клуня, комора, сарай для худоби та деякі інші будівлі. «Причину пожежі з'ясувати не вдалося. – провадить далі Володимир Кропивницький, – але запідозрювали декого з обрахованих хазяями робочих. <...> Розповідали деякі зі сміхом, а інші з жахом, що після третьої пожежі знавісніла Максимиха схопила з тину кіл, побігла в садок, де був похований старий, і почала несамовито гамселити колом по могилі, промовляючи з властивим їй лексиконом: “Ах ти, сякий-такий розтакий? Сам здох, а тепер і наше добро до себе перетягаш?!”» [30, с. 93 – 94].

Чимало із згаданих подій знайшло відображення у п'єсі «Мамаша», де під іменами Кузьми Гніта, Олімпіади Митровни, Єлисея і Варвари виведено відповідно старого Максимова, його дружину, сина й невістку.

За переказами старожилів, фінал родини Максимових був жахливим. Усіх їх, за винятком маленького хлопчика, що заховався в печі за дровами, невдовзі після жовтневого перевороту 1917 року порізали якісь бандити. Ймовірно, до цієї трагедії був причетний хтось із колишніх наймитів.

Крім Кропивницького, тему глитаєства розробляли й інші тогочасні драматурги. Серед них – Панас Мирний – автор драми «*Лимерівна*» (1883). У цій п'єсі йдеться про свекра і свекруху Наталі, головної героїні твору. Згадані персонажі здобули собі багатство завдяки шахрайству. Односельці добре пам'ятають, розповідає письменник устами Василя Безродного, як покійний Шкандиба, «ганяючись за чужим добром», багатьох людей «по миру пустив та на той світ загнав». Такими ж методами діє і його вдова – стара Шкандибиха, яка, «даючи гроші під заставу, одхоплює нивку по нивці від бідноти...» [45, с. 21].

І. Франко порушує зазначену проблему в драмі «*Учитель*» (1893). Герой його твору сільський орендатор, підприємець і лихвар Вольф Зільберггланц методами свого «господарювання» нагадує Йосипа Бичка. Обплутавши своїх односельців міцними економічними тенетами, підім'явши під себе вїйта, Вовк (так Зільберггланца називають місцеві жителі), як і центральний персонаж Кропивницького, не тільки почувася себе серед заляканих ним темних людей справжнім господарем, а ще й «видає себе за їх добродія» [88, с. 98].

Старицький започатковує образ сільського багатія на прикладі заздрісного підстаркуватого парубка Хоми з п'єси «*Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці*» (1887), створеній за сюжетом однойменної народної пісні. Своїми негативними вчинками Хома до певної міри нагадує Микиту Гальчука («Дай серцеві волю, заведе у неволю» Кропивницького). Герой Старицького, як і Микита Гальчук, мав заможних батьків, які залишили по собі недобру славу, бо були страшеними шкуродерами («все село обнищили!») [76, с. 425]. Недалеко відстав від них і син, який щиро вірить у непереборну силу грошей, за допомогою яких він звик вирішувати усі свої справи, в тому числі й сердечні. Жертвою інтриг цього «ідола» (так називають Хому односельці) стало чимало людей. Серед них – головні персонажі твору Маруся Шурай і Грицько Шандура.

Більш повнокровний образ глитаєя зображує Старицький в драмі «*У темряві*» (1892). В центрі уваги твору постать багатії вдови Тетяни Онуфріївни Коломийчихи. Остання, як і Йосип Бичок, обплутала односельців непосильними боргами, примушуючи їх таким чином майже задарма працювати на себе. «Нема чим оддавати, так наділ заставляй чи на роботу запродавайсь!» [77, 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, дізнавшись, що в зятя немає жодних багатств, робить спробу його отруїти, щоб ще раз запродати Домаху, зробивши її коханкою волосного писаря – свого спільника у грабуванні селян. «Свята та божа! – характеризує тещу Петраш. – Весь би світ обдерла, таке ненажерливе серце...» [77, с. 393].

Змалювавши портрет Коломийчихи, Старицький, додав кілька суттєвих рис до узагальненого образу українського куркуля-мироїда межі ХІХ – ХХ ст. Уперше в національній літературі він зробив це на прикладі жінки, яка своїм свавільним характером викликає аналогії з Кабанихою – відомим персонажем О. Островського з драми «Гроза» – та деякими іншими героїнями світової літератури.

Кілька цікавих типів представників сільської буржуазії вивів також Карпенко-Карий. Започаткував цю проблему письменник у комедії «Розумний і дурень» (1885). Один із головних героїв твору Михайло Окунь своїми вчинками нагадує Йосипа Бичка, який у гонитві за наживою теж ні перед чим не спиняється. Він не минає найменшої нагоди, аби збільшити свої статки і ладен зідрати 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!» [22, с. 148].

Михайло є примітивною, духовно убогою людиною. Особливо яскраво його невігластво проявляється щодо освіти. На думку старшого сина Каленика, книжки «нехай хоч і всі погорять!» Грамота ж потрібна лише для того, «щоб вексель або розписку прочитати чи підписати договір; повістку від мирового, окладний лист, квитанцію прочитати, щоб, виходить, не обчищали», а все інше – «це дурна примха» [22, с. 151].

У цьому відношенні Михайло духовний спадкоємець Кіндрата Балтиза («Олеся» М. Кропивницького), який щиро переконаний у тому, що друкування книжок – даремне витрачання паперу [34, с. 309].

Під дещо іншим кутом зору створює Карпенко-Карий портрет сільського багатія у драмі «Наймичка» (1885). Цього разу він робить наголос на моральній розбещеності свого героя, який заради особистої втіхи ніби мимохідь нівечить життя беззахисним наймичкам. Користуючись становищем хазяїна, Василь Цокуль – центральний персонаж драми – робить їх своїми коханками, а після того, як вони завагітніють, залишає. Черговою жертвою новітнього господаря життя стає молода дівчина-сирота Харитина, яка, не витримавши глузу, кінчає життя самогубством. У цьому плані огидний персонаж Карпенка-Карого чимало спільного має з тим же Бичком – винуватцем трагедії Олени, її матері Стехи та багатьох інших селян. Але в Цокуля зазначена риса характеру ще більш гіпер-

трофована, позаяк Харитина, як виявилось після її загибелі, була рідною донькою свого гвалтівника.

Подальше змалювання образу глитає Карпенко-Карий продовжує в комедії «Сто тисяч» (1890). Герой цієї його п'єси заможний селянин Герасим Калитка, як і Самрость Жлудь («Де зерно, там і полова» Кропивницького), 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 глитає 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! Їдеш два – чия земля? Калитчина! Їдеш три – чия земля? Калитчина!.. Диханіє спирає... А скотини, а овець розведу – земля під товаром буде стогнати...» [22, с. 360].

Глитає навіть у вісні щось шепотить про землю і гроші. Він економить на всьому: тримає впроголодь своїх наймитів і не дозволяє власній дружині взяти коней для поїздки до церкви, обґрунтовуючи відмову тим, що скотина, мовляв, «гроші коштує» (відтак у неділю має відпочивати), а до божого храму можна шість верст і пішки пройти. Патологічна скнарість підштовхує Калитку до шахрайства, що, судячи з усього, є для нього буденною справою. Хизуючись, він заявляє: «Я обманю хоч кого, а мене чорта лисого обманить хто» [22, с. 345]. І справді, Калитка обдурює всіх, кого тільки може, навіть власного зятя, якому відмовляється віддати обіцяний за донькою посаг (п'ять тисяч рублів). Однак врешті-решт глитає натикається на ще більшого шахрая, і той виманює в нього значну частину цих «зкономлених» грошей, запропонувавши купити на них сто тисяч фальшивих рублів.

Своєрідним продовженням «Ста тисяч» є комедія «Хазяїн» (1900), у якій, за словами І. Франка, Карпенку-Карому вдається намалювати «грандіозну по своїм замислі і по майже бездоганній обробленні картину великого промисловця і глитає з селян...» [87, с. 169].

Персонаж цієї комедії, сільський багатир Терентій Пузир, вже досяг усього, про що тільки мріяв Калитка, а отже, стоїть на значно вищому суспільно-економічному щаблі. Хоча, з іншого боку, багато чого в Пузиря йде й від Кіндрата Балтиза. Як слушно зауважує І. Пільгук, драмою «Олеся» «Кропивницький виступив як попередник Карпенка-Карого» [59, 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 лише дворяни. Але він так і залишився примітивним скнарою

на кшталт Михайла Окуня, Герасима Калитки чи Кіндрата Балтиза, тобто набагато дрібніших за нього глитаїв, що лічать кожну копійку, бо постійно бояться продешевити. Як слушно зауважує інший персонаж твору поміщик Золотницький, такі, як Пузир, навіки зостануться «чабанами та буряковими генералами» [23, с. 326].

За словами П. Саксаганського, центральний персонаж п'єси до певної міри подібний на багатого українського капіталіста й землевласника Терещенка, як, до речі, й «на кожного багатія з Херсонщини», яких Карпенко-Карий знав досконало, «але одна риса справді нагадувала Терещенка: це сцена з халатом. І от до Карого підіслано було якогось чоловіка, що пропонував 30 тисяч за те, щоб п'єсу зняли з репертуару. Звичайно, Карпенко не згодився...» [69, с. 195 – 196].

У Пузиря немає жодних духовних потреб. Йому шкода пожертвувати навіть невелику суму на пам'ятник великому українському письменнику Івану Котляревському. Єдине, що його цікавить – це хазяйство й 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 глитаї час від часу опиняється, але, попри все, від своїх «принципів» не відступає. «Ну й оказія ж нам була через цей кожух, – підсміюється над своїм хазяїном Феноген. – Подумайте: швейцар не пускав Терентія Гавриловича у земський банк!» [23, 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 глитаївської суті його психології і поглядів на життя» [19, с. 391].

Чи не найточнішу характеристику Пузиреві дав сам автор комедії у листі до сина Назара (від 27 грудня 1900 р.), зауваживши, що це «зла сатира на чоловічу любов до стягання без жодної мети. Стягання для стягання!» [24, с. 334].

Гідні свого хазяїна й Пузиреві помічники – «права рука» Феноген і економ Ліхтаренко, які, мріючи про власне господарство, не оминають жодної нагоди, аби якомога більше нагребти до власної кишені. Звичайно, це визискувачі меншого масштабу, ніж Пузир, але під керівництвом цього останнього вони пройшли

справжню «школу» шкуродерства й шахрайства. На шляху до збагачення обидва без жодних вагань нівечать долі залежних від них людей, вважаючи це звичайною справою. Пузиреві прислужники домовляються поміж собою навіть про те, аби відповідальність за свої махінації перекласти 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!» [23, с. 311].

Доведені до відчаю селяни зважуються на бунт. Розпочинається протистояння із-за конфлікту інтересів бідноти й управителя економії, який всупереч попередній домовленості односторонньо зменшив поденникам платню за їхню нелегку працю і таким чином спровокував хвилю обурення. «Слово по слову, хтось налаяв поганим словом Ліхтаренка, – розповідає один із персонажів. – Ліхтаренко вистрілив з револьвера. <...> Тоді кинулись до Ліхтаренка, він не вспів утекти в контору, і хтось каменем розбив Ліхтаренкові голову. Тепер Ліхтаренко заперся в конторі і щохвилини палить в вікно з револьвера. Люде одступили, але похваляються підпалить двір і тік» [23, с. 347].

Цей епізод перегукується зі сценою бунту у п'єсі Кропивницького «*Старі сучки й молоді парості*» (1908), де ненаситний багатій Тихон Кирпа непомірною ціною на землю та лихварством доводить своїх односельців до крайньої межі зубожіння. Старший син Кирпи Трохим робить спробу застерегти батьків від можливих негативних наслідків. «...Умовте ви батька, – просить він матір, – щоб він не збільшував оренду на землю; хіба його розорить те, як він візьме карбованцем дешевше на десятині?.. Закупив кругом землі і щогоду підніма ціну на оренду; він же цим прямо знищує народ... Тепер проміж людьми шириться ремство. Чули ви, що подекуди коять з тими, що тиснуть людей?.. Краще б не накликать того лиха вам!..» [36, с. 224]. Врешті-решт так воно й сталося. У фіналі зажерливий глитай ховається від обурених людей у скрині з грішми, але знаходить свою смерть від ляди, що падає йому на голову.

У Пузиря економлять на всьому. Хліб випікають «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» [23, 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 власній правоті, а на нарікання своєї доньки Соні брутально 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» [23, с. 305].

Схожа «хлібна» колізія розгортається в комедії Кропивницького «*Мамаша*» (1903), де один із центральних персонажів Єлисей Гніт лає кухарку Веклу за те, що вона спекла надто гарний хліб для найманого люду. «Дай робочому такого хліба, – бідкається глитаї, – то він лопатиме його, як канхвети!» З такою позицією Єлисея солідаризується його мати Олімпіада. «Цей хліб заховати для нас, – наказує вона кухарці, – а робочим зараз печі другий, сій муку на найрідніше сито!..» [35, с. 297].

Такі «перегуки» у творах Кропивницького і Карпенка-Карого не випадкові. Письменники завжди уважно стежили за творчими здобутками одне одного, і це знаходило відображення в їхніх п'єсах. Ініціаторами подібних «перегуків» були обидва драматурги. Яскравим прикладом використання творчих надбань Кропивницького Карпенком-Карим є сцена в комедії «*Хазяїн*», де йдеться про нагороду одного з персонажів за благодійність. «Получив орден Станіслава другої степені на шию – а?» – ділиться Пузир 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!» [23, с. 296].

Щось подібне можна віднайти у драмі Кропивницького «*Олеся*», створеній на дев'ять років раніше. Щоправда, герой Кропивницького за свою участь у гуманітарних справах розраховував лише на медаль [34, с. 330].

З іншого боку, діалог Пузиря з Феногеном про купівлю шуби знаходить своєрідне продовження в п'єсі Кропивницького «*Старі сучки й молоді парості*». Кирпа, на відміну від Пузиря, таки купив собі у якогось збанкрутілого панка пристойну шубу, що дало йому привід для хизування перед односельцями.

Наведені приклади – промовисте свідчення глибокого розуміння Кропивницьким і Карпенком-Карим психологічної суті глитаїства як продукту нових суспільно-економічних відносин в українському селі межі ХІХ – ХХ ст. Те ж саме можна сказати і про Старицького. Згадані вище персонажі трьох видатних драматургів – Бичок, Цокуль, Окунь, Балтиз, Коломийчиха, Калитка, Пузир, Кирпа та 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 нещадними визискувачами українського селянства. Не менше потерпав знедолений сільський люду і від іншої халепи – свавілля та продажності місцевої адміністрації – волосних старшин, писарів, сільських старост, урядників, переважна більшість яких, виконуючи свої службові обов'язки, опікувалась передусім особистими інтересами. Чимало місцевих князків почували себе серед заляканих ними темних людей, як у власній вотчині, де можна робити все, що спаде на думку.

Окремі прояви цієї тенденції неважко віднайти у драмі М. Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе у неволю». Автор «Очерков истории украинской литературы XIX столетия» М. Петров звертає увагу на те, що батько Микити Гальчука – сільський багач (згодом старшина) – має в селі всю повноту влади [58, с. 418]. Цей новітній пан не є дійовою особою твору, але його присутність, його вплив на життя села відчувається постійно. Взагалі, як слушно зауважує С. Єфремов, згадана п'єса «вся заснована на факті насильства дужчих елементів нашого села, що користуються з свого становища, щоб гнітити беззахисних людей» [13, с. 367].



Сцена з "По ревізії" М.Кропивницького (зліва направо: М.Садовський, Г.Затиркевич-Карпинська, П.Саксаганський, М.Кропивницький, М.Заньковецька)

Кропивницький створив чимало й інших образів сільських можновладців, від яких потерпав знедолений сільський люд. Варто лише згадати керівників волосної адміністрації Василя Мироновича і Севастьяна Скубка («По ревізії») чи старшину Олексія Даниловича і писаря Івана Снизка («Мамаша»). Особливо цікавий у цьому сенсі образ шахраюватого писаря з комедії «Чмир», який придумав своєрідну філософію. Завдяки їй, грабуючи односельців, він завжди виходить сухим із води. Суть цієї філософії полягає в примітивному шантажуванні незначних порушників закону. Так, дізнавшись, що у 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?

Хвілософія моя шепче мені: «Твій!» А як він мій, то я його й беру» [34, с. 227]. А коли Демко, хоча й досить слабо, все-таки намагається протестувати, безсоромний «служитель закону» відразу згадує про свої службові обов'язки. «А чи не вгодно вам, – зауважує він, – прогулятися етапним порядком верстов за двісті, задля ісходатайствования нового пашпорта?» [34, с. 228].

Крім Кропивницького, проблему свавілля і продажності сільської адміністрації досліджували у своїх п'єсах два інші найвизначніші драматурги кінця ХІХ і початку ХХ ст. – І. Карпенко-Карий і М. Старицький.

Карпенко-Карий з усією гостротою ставить це питання вже у своїй першій драмі «*Бурлака*». Одним із центральних персонажів твору є волосний старшина Михайло Михайлович, який почуває себе повновладним господарем 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, котрі 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?» [22, с. 17].

Разом із писарем Омеляном Григоровичем, шинкарем Гершком та деякими іншими своїми прибічниками Михайло Михайлович скоїв чимало злочинів (привласнив, наприклад, земельні наділи деяких своїх односельців). Але цього йому вже замало. Він настільки впевнився у своїй безкарності та вседозволеності, що, попри солідний вік, вирішує ще й одружитись 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?!» [22, с. 20].

Коли ж Галя йому відмовляє, старшина щиро дивується, оскільки був щиро переконаний у тому, що за багатого, хоч би й старого, з великою радістю мала б піти будь-яка дівчина з незможної сім'ї.

Такою своєю поведінкою (досить традиційною для представників місцевої влади) Михайло Михайлович нагадує деяких своїх літературних попередників. Одним із них є той же Микита Гальчук («Дай серцеві волю, заведе у неволю» Кропивницького) з його настирливими домаганнями до Одарки Степаненкової. Перший сільський багач і син старшини, він теж був упевнений в тому, що жодна місцева красуня не посміє піднести йому гарбуза, і, як відомо, теж жорстоко помилився.

Михайла Михайловича не зупиняє навіть те, що Галя кохає іншого – молодого парубка Олексу Жупаненка. Ця пікантна обставина тільки додає енергії підстаркуватому ловеласу, який переконаний, що, маючи владу над людьми та неабияке багатство, він у змозі вирішити будь-яку справу, в тому числі й сердеч-

ну. Аби досягти своєї мети, старшина хоче передовсім усунути зі свого шляху суперника. Відтак Михайло Михайлович спочатку 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 Опанаса Зінченка, дядька Олекси, якого 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» [80, с. 371].

Здебільшого крізь призму особистих інтересів розглядає свою посаду й писар Омелян Григорович. За зайві сто рублів з тієї суми, що завдяки шахрайству була добута ним у спілці із старшиною й шинкарем Гершком, він береться допомогти Михайлу Михайловичу в плутнях проти Галиного нареченого. Лукавий писар повертає справу так, ніби Олекса, який є єдиним сином удови, не має жодних пільг і тому мусить іти в москалі.

Поцінуючи драму Карпенка-Карого «Бурлака», І. Франко акцентував увагу на ідейному звучанні п'єси. На думку критика, автору вдалося показати «вельми живий і драматичний малюнок безправ'я, яке царює в Росії від гори до низу» [90, с. 11].

Старицький тему свавілля і шахрайства сільської адміністрації розробляє в драмі «У темряві». Провідні персонажі цієї п'єси багато в чому схожі на героїв Карпенка-Карого з п'єси «Бурлака», написаної на дев'ять років раніше. Відповідності помітні навіть у розстановці дійових осіб. Так, у Старицького, крім центрального героя, шукача правди Петраша, теж є і шахраюваті представники місцевої влади (старшина й писар), і традиційний для тогочасних українських п'єс єврей-шинкар, і деякі інші постаті, котрі мають свої аналоги у драмі Карпенка-Карого (наприклад, старий розсудливий дід, який на тлі темної, затурканої селянської маси час від часу висловлює вельми слушні думки).

Суттєві подібності спостерігаються так само 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 вельми вправно маніпулюють громадськими заощадженнями. Скориставшись своїм службовим становищем, вони намагаються скупити у 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 ця 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 лише відповідальності за скоєні злочини. Але жага до легкої

наживи приглушує навіть цей природний інстинкт самозбереження, і шахраї вресні-решт мають відповідати за свої протиправні вчинки перед законом.

Знайшла своє відображення в українській драматургії межі XIX – XX століть і тема розорення поміщицьких садиб, які незрідка слугували джерелом багатства для новітніх хазяїв життя – сільських капіталістів. Ідеться про літературний доробок М. Кропивницького, позаяк іншими вітчизняними драматургами зазначене питання практично не порушувалось, якщо, звичайно, не брати до уваги окремі епізоди в деяких творах. Такий епізод можна віднайти, наприклад, у п'єсі «Сто тисяч» Карпенка-Карого. Мається на увазі Герасим Калитка, який скуповував землю у збанкрутілих поміщиків («пани горять, а мужики з пожару таскають...») [22, с. 340]. Одним із них був якийсь панок Смоквинов – «мотається і туди й сюди, заложив і перезаложив, – видко, що замотався: от-от продасть або й продадуть землю...» [22, с. 335].

Хоч і в дещо іншій площині, але тут доречно згадати й драму В. Мови (Лиманського) «Старе гніздо й молоді птахи». Зовні поки що міцне господарство козачого полковника Пилипа Загреби, про яке ідеться у творі, так само вражене метастазами кризи. Утім, обійстя не має перспектив свого подальшого економічного розвитку не тому, що Пилип Загреба не вміє господарювати, що притаманно було в пореформену добу для власників дворянських садиб. Крім згубних наслідків так званої буржуазної цивілізації, котра докотилась і до кубанських станиць (дія відбувається на Кубані), тут свою негативну роль зіграла ще й відповідна національна політика російського царату, спрямована на цілковите знищення української культури і мови. Саме під впливом зазначених чинників діти Загреби (крім найменшої Уляни, яка гине), відрікаються від усього українського і стають моральними покручами, які не лише не здатні, а й не хочуть працювати на батьківській землі.

Набагато популярнішою проблема розорення «дворянських гнізд» була в російській літературі, у зв'язку з чим варто знову ж таки згадати п'єси «Вовки і вівці», «Світить та не гріє» О. Островського, «Занепад» О. Сумбатова, «Справа життя» М. Тимковського та ін. Найвідомішою серед них є комедія А. Чехова «Вишневий сад».

Кропивницький уперше торкається цього питання в драмі «Олеся», де з великою майстерністю показує, як багате в минулому поміщицьке господарство Леоніда Загрови в умовах нових капіталістичних стосунків поступово занепадає, а банк, де було заставлено садибу, продає її за борги заможному селянині Кіндрату Балтизу. Тільки тепер, залишившись без засобів до існування, молодий поміщик нарешті усвідомлює, що треба 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, на відміну від героїні п'єси Чехова «Вишневий сад» Любові Ранєвської, все-таки намагається виплутатись із скрутного становища. Однак всі його зусилля марні. Він зовсім не підготовлений до ведення господарства в умовах конкурентної боротьби з молодією сільською буржуазією. Занадто вже різними очима дивляться на світ дворянин-естет Загрива і капіталіст-прагматик Балтиз. Характерним прикладом є розкішний клен, що росте перед вікнами маєтку. Якщо Загрива бачить у цьому клені справжню красу, якій він звик поклонятися 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 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 з готелів Харкова лунає постріл, який ставить крапку в кінці життя Леоніда Загриви.

Далі розробляє Кропивницький тему розорення дворянських садиб у драмі «Замулені джерела». Варто звернути увагу на те, що сцени за участю поміщиці Нарциси Павлівни Необачної та глитає Антона Тіпки, персонажів зазначеної п'єси, нагадують тандем: Леонід Загрива – Кіндрат Балтиз. Хоча, з іншого боку, обидві пари можна порівняти й з чеховськими персонажами: Любов Ранєвська – Єрмолай Лопухін. Прикметно, що в усіх трьох парах обов'язково є поміщиця (поміщик), яка через невдале господарювання перебуває на межі банкрутства, і новітній сільський капіталіст – її (його) колишній лакей, кріпак чи коханець, який зрештою прибирає до своїх рук «дворянське гніздо» чи обіймає суспільне становище збанкрутілої господарки (господаря) маєтку.

Змальовуючи образи дворян Леоніда Загриви і Нарциси Необачної, Кропивницький настійливо проводить думку, що ці останні не змогли витримати конкуренції з більш прагматичними сільськими глитаєми, і сталося це не в останню чергу тому, що совість новітніх багатіїв не обтяжена жодними моральними принципами. І Балтиз, і Тіпка, і Лопухін заради наживи готові зайнятися будь-якою справою. Заради елементарної комерційної вигоди вони без жодних вагань обдирають навіть своїх колишніх «благодітелів». Їм не до таких понять, як людяність і порядність (можливо, деяким винятком у цьому відношенні є Лопухін,

котрий, як здається, щиро хоче допомогти своїй колишній хазяйці Любові Раневській).

Представників старого дворянсько-поміщицького табору об'єднують притаманні їм шляхетні риси, які доволі вигідно відрізняють їх від глитаїв. І цією чи не єдиною великою цінністю, що залишилась із минулих часів, вони не бажають поступитися навіть на краю своєї фінансової, а отже, й життєвої прірви. Саме тому і Леонід Загрива, і Нарциса Необачна здатні викликати до себе як особисто-стей співчуття (а в окремих випадках і повагу).

Тему руйнування родових дворянських садіб та появи сільських глитаїв Кропивницький розробляє також у комедії *«На руїнах»* (що у певний спосіб пов'язана з драмою *«Олеся»*). Вже сама назва п'єси є промовистим свідченням приреченості старого поміщицько-феодалного ладу, на зміну якому в українське село приходять нові фінансово-економічні відносини.

Дискурс злочину й кари в художній інтерпретації Івана Карпенка-Карого й Марка Кропивницького

Проблема злочину й кари займає помітне місце в українській драматургії другої половини XIX і початку XX ст. З найбільшою повнотою вона висвітлюється у творчості І. Карпенка-Карого і М. Кропивницького. Своїми п'єсами драматурги доводять, що рано чи пізно людина має нести відповідальність за свої вчинки. Якщо не перед людьми, то принаймні перед Богом.

У цьому плані вирізняється постать багатія Василя Цокуля – персонажа з драми І. Карпенка-Карого *«Наймичка»*. Цокуль скоїв один із найтяжчих злочинів з точки зору людської моралі – вступив у інтимний зв'язок з рідною донькою.

Тема інцесту в тогочасній українській драматургії не була новою. Її витoki слід шукати ще в античній трагедії. Літературним попередником Цокуля є цар Едіп з однойменної драми Софокла. Цокуль, як і Едіп, переступив межу загально визнаних норм несвідомо. Проте за великим рахунком вчинок його зумовлений усім попереднім несправедним життям, позаяк глитаї завжди жив, як йому хотілось: із беззахисними людьми поводився ніби з іграшками, які задля власної втіхи купував або вимінював у інших негідників. Однією з таких іграшок ще в молоді роки стала наймичка Мотря, яку він, щоправда, по-справжньому кохав, але не зумів чи не посмів оборонити нерівню від батькового гніву, і нещасна дівчина змушена була йти з немовлям на руках світ за очі. «Не моя вина, бо не моя була воля, а любив я її дуже», – начебто виправдовуючись, з приглушеним сумом зга-

дує Цокуль і тут же додає: «Тепер коли що, то й пристрою: чи заміж віддам, чи так наградю, бо маю силу» [22, с. 205].

Останні слова повністю віддзеркалюють життєве кредо глитає, його понівечену мораль, яка цілком базується на відчутті сили, яку дає багатство. Він не виганяє на вулицю покриток, як це колись зробив його батько, однак, якимось влаштувавши чергову жертву, повністю знімає з себе будь-яку відповідальність за її скалічене життя. У такий спосіб Цокуль нібито купує собі індульгенцію: чи то намагається заспокоїти залишки совісті, чи то якимось приховати свою розбещеність від людей. А може, і те й інше разом.

Запримітивши у шинкаря Бороха красуню наймичку, Цокуль усе розпланував заздалегідь. Спочатку виміняв її в хазяїна за кілька мір зерна, а потім завчасно підібрав для майбутньої жертви чоловіка, такого ж бідного наймита Пана, який мав би прикрити його ще не скоєний гріх.

Глитаєва поведінка несумісна з християнською мораллю. Такі люди, як наймичка Харитина, не проміняють своє добре ім'я на жодні багатства світу, бо незаплямовану честь цінують вище за власне життя.

Таким чином, назріває неминучий конфлікт між кривдою, що уособлюється в постаті глитає Цокуля, і правдою, яка асоціюється з кришталево чистою наймичкою. Переможницею з цього морального поєдинку, хоча й ціною власного життя, виходить все-таки Харитина. Убога сирота стоїть на значно вищому моральному щаблі, ніж багач Цокуль.

Після самогубства дівчини гвалтівник дізнається, що матір'ю її була та сама Мотря, яку він колись кохав і в якій народилась від нього дитина, тобто Харитина. Жахлива правда звучить як безапеляційний вирок всьому ганебному життю Цокуля. В одну мить він усвідомлює, який пекельний злочин на його совісті. «Боже праведний!.. Люде добрі! – причитає глитає. – Закопайте мене живого в землю, убийте мене камінням, дрючками, бо я не варт собаки! Знайте, всі знайте, що я цій дівчині батько, батько і душолюб – це я її втопив <...> Муки, муки дайте мені! Тяжкої муки, щоб я спокутував свій гріх!..» [22, с. 230].

Кара за злочин, скоєний Цокулем, лежить, поза сумнівом, у моральній площині. Проте кара ця є набагато страшнішою, ніж людський суд, який міг хоча б частково зняти важкий тягар з його чорної душі. Як слушно зауважує Л. Мороз, Цокуль має нести відповідальність «за гріхи молодості, за те, що не зумів захистити Мотрю, матір Харитини, яку справді кохав <...> А може, й за все наступне розпутство, за цинізм, що забарвлює його несподівану пристрасть до юної наймички» [20, с. 404].

Тему відповідальності людини за скоєний злочин продовжує розробляти Карпенко-Карий у трагедії *«Сава Чалий»* (1899). Сюжетом для п'єси послугувала народна пісня, в якій змальовується історія морального падіння одного з гайдамацьких ватажків часів національно-визвольної боротьби українського народу з польськими поневолювачами. Одноійменний герой Карпенка-Карого, спокусившись на багатство та високі чини, запропоновані йому коронним гетьманом Потоцьким в обмін на зраду, переходить на службу до ворогів і допомагає їм придушити народне повстання. Спочатку Сава нібито й сам до кінця не усвідомлює, що стає на шлях зради. Згода піти на компроміс зі шляхтою розпочинається начебто зі шляхетного наміру – врятувати Україну від спустошливої війни, що, на його думку, неминуче має закінчитися поразкою повстанців, а отже, й новими численними бідами для рідного народу. Герой Карпенка-Карого навіть виставляє перед поляками умови: «Щоб грецька віра благочесна на Україні лиш цвіла, а унія щоб і не пахла; щоб, замість панщини, платили люде чинш такий, який умовились платити, на слободи йдучи, і суд щоб рівний був для всіх!» [23, с. 249].

Поляки щедро нагородили Чалого багатими маєтностями, грішми та високим полковницьким чином, і він разом зі своєю красунею дружиною, що палко його кохає, начебто безхмарно живе у власному помісті. Однак неспокійно у нього на душі. Поступово Сава все більше й більше переконується, що жорстоко помилився. Ксьондзи та пани й гадки не мають щось робити задля полегшення життя українського народу (кривда «як панувала скрізь, так і панує»). Проте вороття вже немає, позаяк Сава «ловив і смерті предавав найкращих оборонців прав народних», в запалі навіть «церкву божую спалив» [23, с. 277]. За це колишні товариші винесли йому смертний вирок. І не врятували зрадника від справедливої помсти ні поляки, ні високі мури замку.

Трагедія *«Сава Чалий»* високо була поцінована сучасниками, зокрема І. Франком. У статті *«Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)»*, написаній 1907 року з нагоди смерті драматурга, критик зазначив: «Незважаючи на історичний колорит, сим разом ухоплений автором дуже добре, драма мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства, і покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму рідному народові і його кровним інтересам» [87, с. 170].

Значною мірою відчувається моралізаторський аспект і в драмі *«Батькова казка»* (1892). І це притому, що жоден із її персонажів не скоює злочину, принаймні в правовому розумінні цього слова. Утім, ідеться тут саме про гріх і покаяння головних дійових осіб. Власне, під таки кутом зору розглядає свій твір автор, свідченням чого є відповідний підзаголовок – *«Гріх і покаяння»*. Гріх цей повністю в моральній площині. Суть його полягає в життєвому непорозумінні

молодої люблячої пари («одно згрішило, друге не простило»). Але непорозуміння це дорого коштувало головним героям твору Никодиму і Марині, які, заплативши за свою гарячність та нерозсудливість двадцяти п'яти роками поодинокого життя, лише під старість зрозуміли, яку велику помилку допустили.

Кропивницький до теми злочину й карі звертається вже у першій своїй п'єсі *«Дай серцеві волю, заведе у неволю»*, де змальовує портрет багатого сільського парубка Микити Гальчука, який не терпить жодних перешкод ні на шляху до збагачення, ні в коханні. «Та ні, не буде цього, ніколи не буде, щоб Семен, отой обшарпанець, голодранець, взяв верх наді мною!.. – заявляє Микита. – Та скоріш піду я на Сибір, у каторгу, у пекло до самого сатани, а не попущу тобі Одарки!» [33, с. 99]. Сліпа помста підштовхує гордівливого «господаря життя» до тяжкого злочину. Він має намір убити Семена і тільки в останню мить зупиняється, обеззброєний шляхетством свого суперника.

На прикладі образу Микити Гальчука автор переконливо доводить, що хибна мораль сільських буржуа, відірваних від основ народної духовності, не тільки не життєздатна, а й веде до фізичної загибелі. Важливо, що у фіналі твору Микита і сам розуміє, що смерть його є божою карою за несправедне життя. «У мене у грудях холодне!.. – в агонії шепче він. – У очах світ темніє <...> Я вмирати не хочу, не хочу!.. Боже, не карай мене!» [33, с. 119].

Проте не завжди злочинці у творах Кропивницького несуть відповідальність лише перед Богом. Деякі з них не оминають і людської карі. Це стосується, зокрема, куркуля *Йосипа Бичка* («Глитай, або ж Павук»), який завдяки своєму багатству, мов павук павутинням, обплутав більшість жителів навколишніх сіл. В економічну залежність від Бичка («Глитай, або ж Павук») потрапила й Олена – головна героїня п'єси. М. Кропивницького Обплутавши молоду жінку та її матір Стеху непосильними боргами, Бичок підробляє ще й листа від Оленіного чоловіка (цей останній знаходиться на заробітках), в якому йдеться про те, що Андрій нібито знайшов собі кращу дружину. Після розкриття обману Олена, не витримавши глузу і нервової напруги, помирає, а Андрій убиває глитая, негідні вчинки якого не можуть викликати нічого іншого, крім обурення, а отже, й відчуття справедливості покарання.



М. Заньковецька – Олена
(«Дай серцеві волю...»)

Утім, Бичок є кривдником не тільки Олени та її матері, а широкого кола селянських трударів. Занадто добре це усвідомлює Андрій, який шукає підтримки своїм діям у односельців. «Люде добрі, мир хрещений!.. – апелює він до селян. – Дивіться, дивіться, як знущаються над нами ті, що Святе Письмо своїми очима бачать, ті що правдою торгують і Бога купують!..» [33, с. 492 – 493]. Таким чином, убиваючи Йосипа Бичка, Андрій виступає, по суті, в ролі народного месника.

Аналогічного покарання зазнає й інший герой Кропивницького – *Конон Зажеря* («Замулені джерела»). Намагаючись будь-що перейти до панівного класу, він одружується з донькою місцевої поміщиці Женею Необачною, а коли його сподівання на багатий посаг не справджуються, відкрито зраджує молодій дружині. Щобільше, жорстоко знущається над нею, беручи, ніби собаку, на ланцюг. У фіналі напівбожевільна жінка в пориві ревності вбиває свого кривдника. Для останнього такий кінець є цілком заслуженим. І сприймається він як божа кара за негідні вчинки. Навіть Кононова сестра Явдоха переконана в тому, що «Господь тяжко покара його!..» [34, с. 481].

Як божа кара сприймається і смерть *Тихона Кирти* – центрального персонажа п'єси «Старі сучки й молоді парості» (1908), який, встановивши непомірну ціну на оренду своїх земельних наділів, доводить своїх односельців до крайньої межі зубожіння. А коли обурені люди приходять до нього з вимогою зменшити плату, зі страху ховається у скрині з грішми, де знаходить свою смерть від ляди, що падає йому на голову.

Дещо по-іншому питання відповідальності людини за скоєний злочин розглядається драматургом у п'єсі «*Страчена сила*» (1903). У згаданому творі акцентується увага на тому, що в умовах несправедливих суспільно-економічних відносин злочинцем може стати навіть чесна і працьовита людина, якою є герой драми Єфрем Заїка.

До Кропивницького це питання у різний спосіб намагалися розв'язати чимало відомих майстрів слова. Серед них – Панас Мирний і Федір Достоєвський. Панас Мирний проблему «страченої сили» порушив, зокрема, у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1880). Головний герой його твору Чіпка Варениченко якоюсь мірою нагадує Єфрема Заїку. Між ними можна провести певні паралелі. Обидва вони мали задатки задля того, аби стати повноцінними членами суспільства. Однак, коли виявилось, що суспільство їх відторгає, стали бунтівниками. За великим рахунком схожа у згаданих персонажів і форма протесту (обидва, зрештою, стали злочинцями), але діаметрально протилежною у них є філософія сприйняття злочину.

Чимало спільного у Єфрема також із Родіоном Раскольниковим – героєм роману Достоєвського «Злочин і кара» (якщо, звичайно, не брати до уваги масштаби їхніх злочинів: перший пограбував п'яного купця, а другий убив стару

бабу-лихварку). І той, і той є сильною вольовою натурою. Обидва вони за будь-яку ціну прагнуть вирватися зі 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 Пархомові. – А я спіткнувся; підвівся, та вже ґрунту під ногами не почув і спантеличився...» [36, с. 358 – 359]. Родіон Раскольников теж думав, що заради високої мети можна пограбувати чи навіть убити багачку-лихварку, але 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 масштаб-бами) відчують страшенний душевний розлад, який зрештою вгамовують через спокуту. Значно більша розбіжність у філософських концепціях авторів згаданих творів. До проблеми спокути за гріх вони підходить з різних позицій. Російський письменник намагається провести думку, що немає такої провини, котру не можна було б замолити перед Господом (а отже, й відродитися для подальшого земного життя, що видно на прикладі подальшої долі Раскольникова). 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» Кропивницький «з усією категоричністю» порушує «питання про відповідальність людини за скоєний злочин (навіть не вбивство, а звичайне пограбування та ще й бідним багатого, – здавалося б, справедливий перерозподіл власності...), про те, що незароблені гроші можуть дати матеріальний добробут, та не дадуть ні щастя, ні, тим більше, душевного спокою» [20, с. 383].

Варто звернути увагу на те, що Кропивницький 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 би пройти, коли б не полишив села.

Пархім Гайдай, на відміну від Єфрема, вибрав інший життєвий шлях. Він «нагадує культурного і працюючого 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» [26, с. 143]. Разом із своїми однодумцями Пархім намагається протидіяти сільським глитаєм на кшталт Макара Дудки. «...Будь нас чоловіка з двадцятко, – говорить Пархім, – ми не допустили б, щоб нашим обществом керували Макари та інші котолупи» [36, с. 352].

Створивши образ Пархома Гайдая, Кропивницький, поза сумнівом, хотів показати, якими життєвими принципами мають керуватися люди, що радість і

душевний спокій може принести тільки те багатство, яке нажите чесним трудом. В іншому випадку, говорячи словами Полікарпа Івановича, своєрідного духовного наставника Єфрема (згаданий персонаж, до речі, дещо нагадує толстовського Платона Каратаєва), «суддя праведний востребує к одвіту – рано чи пізно, а востребує...» [36, с. 329].

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» [36, 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...» [36, с. 358].

Проблемі злочину, каяття та відповідальності людини за свої вчинки Кропивницький приділяє надзвичайно велику увагу. Притому цікавить його це питання передусім у морально-психологічному аспекті. Але розглядає його письменник під дещо іншим кутом зору, ніж, скажімо, Карпенко-Карий. У цьому неважко пересвідчитись, зіставивши вчинки провідних героїв «Страченої сили» й «Наймички».

Злочин Єфрема Заїки обумовлений негативними явищами соціального характеру, і до того ж не такий тяжкий, як у Василя Цокуля. Втім, герой Кропивницького сам собі виніс найсуворіший вирок тільки за те, що переступив межу дозволеного (для Цокуля це норма життя). Смерть центрального персонажа «Страченої сили» є закономірним фіналом 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 нього в свій час нібито запозичив.

Зовсім іншою є постать Цокуля. Це закінчений негідник, який розкаявся під тиском обставин. Тому цілком імовірно, що він недовго відчував би муки совісті, якби не виявилось, що Харитина його донька. Найвірогідніше, після смерті нещасної наймички глитай досить скоро зажив би звичним для нього життям, лише інколи згадуючи про цю трагедію (як він, наприклад, згадував про ту ж таки Мотрю). Але це навряд чи завадило б йому через деякий час знайти для себе нову жертву.

На прикладі образу Василя Цокуля Карпенко-Карий проводить думку, що кривда за жодних обставин не може залишитися безкарною, і передусім у морально-етичному плані.

У дещо іншій площині розглядає це питання Кропивницький, який щиро переконаний у тому, що людина не має права переступати морально-етичну межу

навіть заради шляхетної мети. Будь-яке відхилення від канонів християнського вчення призводить до руйнації людини як особистості. А це в свою чергу веде її до фізичної загибелі.

Історична драматургія

Чільне місце у драматургічному процесі кінця XIX – початку XX ст. належить історичним п'єсам. У цьому жанрі активно працюють М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Б. Грінченко, інші тогочасні драматурги. Більшість із них активно розробляли тему, пов'язану з добою козаччини.

В центрі уваги драми Михайла Старицького «*Богдан Хмельницький*» (1897) постать уславленого українського гетьмана. П'єса цікава передусім оригінальним трактуванням образу головного персонажа. Богдан Хмельницький бачиться автору, з одного боку, визнаним народним ватажком, а з іншого – пересічною людиною з притаманною їй гамою почуттів, людиною, котру на гребінь народного гніву доля винесла якоюсь мірою випадково (багато в чому завдяки намаганням героя будь-що помститися за особисту кривду). Старицький акцентує увагу на тому, що народні маси зважилися на повстання насамперед тому, що повірили Хмельницькому, який обіцяв їм захист від свавілля польських поміщиків. Це видно з діалогу полковника Тетері й Хмельницького:

Тетеря:

Твої листи збентежили всю чернь:
Покинув скрізь славетний пан – крамницю,
Кравець – шитво, гончар свої горшки,
А хлібороб – плуги й рала...
І тільки лиш ковалі по кузнях, знай кують:
На списи йдуть і лемеші, й чересла!
Загонами шикуються весь люд
І полум'ям шляхи собі проводять.

.....

Хмельницький:

Я обіцяв голоті всі права,
Зрівняти чернь з лейстровиками навіть.
І тим підняв супроти ворогів
Таку страшну, небориму силу... [78, с. 84 – 85].

Утім, пріоритетними для гетьмана, на думку автора драми, є все-таки не державні, а особисті інтереси. Обґрунтовуючи свою концепцію, драматург зображує Хмельницького не в часи тріумфів (наприклад, після перемоги під Жовтими Водами чи Корсунем), а здебільшого в моменти, що не надто красять його як очільника народного руху. Засліплений коханням до Єлени, головний герой твору несподівано йде на поступки ворогам, попри слухний момент, відмовляється від остаточного розгрому поляків під Збаражем, чим, по суті, зраджує свій багатостраждальний народ. Зібравшись із силами, шляхта відмовляється від мирної угоди. Відтак незміцнілу Українську державу накриває хвиля ще більш спустошливої війни, від якої потерпає передусім простий люд. Ясна річ, що за таких обставин у всіх своїх негараздах голота звинувачує гетьмана. Своє обурення вона висловлює устами кобзаря, тобто народного глашатая, який звертається до Хмельницького з такими словами:

Тепера сам, одступниче, карайсь.
Бо преступив ти заповіт од бога:
Він дав меч за віру пресвяту,
За добуття побраттям меншим долі;
А ти свою гординю тішить хтів?
Ти не вважав, чого бажає матір,
Знеможена на ранах, на сльозах, –
І сам тепер накликав рідній муки.
.....
Вже одвернув господь від тебе око;
Ударить грім на голову твою –
І порохом розвіються заміри! [78, с. 134].

Недовіра сподвижників до свого ватажка досягає апогею після жорстокої поразки козацького війська під Берестечком, коли соратники звинувачують його у змові з татарами, які у відповідальний момент покидають поле битви, що, зрештою, призводить до катастрофи. Богун, зокрема, кидає Хмельницькому:

Про себе дбав, безумче?!
Иди ж поглянь на те, що ти вчинив:
Братів-орлів, зборонців чесних краю,
З усіх боків укрили вороги –
І з славою летять козачі душі
До праведних небес... ані один
Не відступа й на крок від того пекла!
.....
А! Зраднику! Продав еси ляху

Через татар і волю, й Україну –
Здихай же й сам! (*Добува шаблю*).
Ю р б а: Смерть, смерть йому!

Від розправи збудженої юрби Хмельницького рятує заступництво його вихованки Ганни Золотаренко, котра нагадує товаришам про колишні заслуги гетьмана. Остаточно «обеззброює» натовп щире каяття самого головного героя, який у промові до козаків повністю визнає свою провину:

Господь зміцнив потуги нам у брані,
А я... сп'янів од слави і хотів
Тільки собі украсти ласку божу!
Сліпий робак!.. Я в думку собі взяв,
Що сам здійму на плечі Україну, –
І нахопивсь на тисячі ножів...
Та ще вмшав до них і власні муки... [78, с. 160].

Неоднозначно поціновує Старицький і угоду з Росією, укладену на Переяславській раді. Прикметно, що альтернативну думку письменник вкладає знову ж таки в уста народного улюбленця Івана Богуна:

Не знаю я... Нехай воно і так...
Може, в Москві – єдиний нам рятунок,
Може, права й дістануться значним,
Але прощайсь з ними навек, голота,
Та й з волею, козачество, прощайсь! [78, с. 171].

Дещо контрастують з постаттю гетьмана образи його найближчих соратників – Івана Богуна, Максима Кривоноса, Данила Нечая, Михайла Чарноти. Це надійні і, головне, безкомпромісні лицарі, непохитні захисники Вітчизни, котрим притаманні найкращі моральні якості. Вони зображуються в драмі, власне, такими, якими народ зберіг їх в своїй уяві – легендах, переказах, піснях, думах.

Такими ж стійкими, палкими патріотами рідної землі змальовує драматург простих, здебільшого безіменних, козаків, селян, міщан, а надто жінок. Самовідданому подвигу таких пересічних героїв він присвячує свою драму «*Оборона Буші*» (1899), що, на думку Д. Антоновича, є найкращою серед усіх історичних п'єс Старицького [1, с. 151].

Драму «*Маруся Богуславка*» (1897) Старицький створює за мотивом однойменної народної пісні. П'єса просякнута нечуваним патріотизмом, невимовним сумом головної героїні за Україною, заради якої вона здатна на самопожертву. Ставши улюбленою дружиною впливового турецького паші, живучи в

розкоші, маючи дітей від коханого чоловіка, колишня дівчина-полонянка ні на мить не забуває про рідний край. Щобільше, вона зважується на героїчний вчинок – звільняє з турецької неволі своїх співвітчизників.

Подібними почуттями керується і Степан Братковський – центральний персонаж п'єси *«Остання ніч»* (1899). Присвятивши своє життя боротьбі з поневолювачами українського народу, він незламний навіть після тривалих і жорстоких тортур. Високі ідеали, котрі сповідує герой Старицького, залишаються незаплямованими навіть за кілька годин до його страти.

Іудою не був: за жодну ціну
Ні вірності, ні честі не продам [78, Т.4 с. 497], –

з жаром відкидає в'язень пропозицію видати своїх товаришів, що разом з ним брали участь в антиурядовому повстанні, хоча саме в цьому є його єдиний порятунок.

Вистави за історичними п'єсами Старицького ще за життя автора користувалися великим успіхом, свідченням чого є нотатка в одеській газеті *«Южное обозрение»* (за 18 січня 1903 року). Останній спектакль *«Богдан Хмельницький»*, як зазначає оглядач, пройшов при переповненому театрі. Бурхливі овації супроводжували кожен антракт і довго не припинялись після спектаклю. Головним виконавцям, М. Заньковецькій, М. Садовському, М. Кропивницькому, І. Карпенку-Карому вдячні шанувальники піднесли подарунки і квіти, а П. Саксаганському – лавровий вінок.

Низку історичних п'єс створює Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Драму *«Бондарівна»* за мотивом народної балади *«Ой в містечку Богуславку»* митець завершив 1884 року на засланні у Новочеркаську. Драматург не сліпо копіє фольклорний твір. Він дещо ускладнює його сюжетну канву, додає кілька нових дійових осіб, дію переносить із кінця XVIII в середину XVII століття. У драмі розповідається про доньку заможного козака Гната Бондаря Тетяну, яка рішуче відкидає настирливі залицяння підступного старости (у баладі це пан Каньовський), за наказом якого її силоміць вивезли з батьківської оселі. Як і в переважній більшості творів Карпенка-Карого, у *«Бондарівні»* акцентується на неперехідному значенні вищих моральних і християнських цінностей. Для гордої української красуні дівоча честь і вірність коханому вартують значно більше, аніж власне життя.

У зовсім іншому ключі написана п'єса *«Паливода XVIII століття»* (1893). В основу твору (письменник визначив його жанр як комедію-жарт) положено народні пісні, легенди й анекдоти про незбагненні витівки польського магната Миколи Потоцького. У комедії Карпенка-Карого це просто Граф. На самому

початку тон усій дії задає пісня, котру виконує хор. У пісні йдеться про комарика, який з великим гуркотом упав з дубу й розбив собі голову. Врятувати його безуспішно намагається муха, а відтак постає питання про місце поховання нещасного. Про подібні незвичайні пригоди, учасниками чи свідками яких вони були самі, розповідають і дійові особи твору. Прикметно, що від панських «жартів» потерпають здебільшого прості селяни. П'єса дуже смішна, але не відзначається високими художніми якостями. Автор це добре розумів, а тому й ставився до неї відповідно.

У п'єсі «*Лиха іскра поле спалить і сама щезне*» (1896; Карпенко-Карий назвав її поемою) використано мотив народної пісні про Сербина. Увага в творі акцентується на постаті підступного авантюриста Юліана, всі зусилля якого спрямовані на досягнення його заповітної мрії – заволодіти престолом молдавського господаря. Задля досягнення своєї мети він не гербує жодними засобами (кохання, змови, вбивства і т. п.), і йому це майже вдається. Цілком природно, що таке несправедне життя центрального персонажа закінчується безславно. Після викриття він змушений накласти на себе руки. Все це відбувається на тлі героїчної боротьби українського козацтва з турецькими і татарськими загарбниками.

Серйозним здобутком Карпенка-Карого стала наступна його історична п'єса «*Чумаки*» (1897), створена на основі численних легенд, переказів, народних пісень про людей, котрі століттями займалися нелегким чумацьким промислом. На думку І. Франка, у цьому творі драматургові вдалося змалювати галерею колоритних народних типів, «таких як Настя, <...> як баба Бушля і два мандрівні дяки-пиворізи, Шкварковський і Мичковський, комічні два Аякси української комедії» [91, с. 379].

Вельми високо поцінував Франко й дві інші оригінальні історичні п'єси Карпенка-Карого – «*Сава Чалий*» (1899) і «*Гандзя*» (1902), в яких автор теж досить широко використав фольклорний матеріал. Перший твір гідний того, аби «стати у ряді архітворів нашої літератури». Це «трагедія перевертня, що для особистої користі йде на службу до ворогів і наслідком натуральної реакції здорових останків національного життя гине в хвили, коли його зрадницькі плани, здавалося, були близькі здійснення» [91, с. 379]. У цілому «велике враження» справила на критика й драма з часів «ославленої руїни» «*Гандзя*» – «символіка України, шарпаної з усіх боків і доведеної тими, що її люблять, на край погибелі» [91, с.379].

Ведучи мову про історичну драматургію Карпенка-Карого, не можна оминути увагою драму-переробку «*Мазена*» (1896), створену за сюжетом поеми О. Пушкіна «Полтава». Прикметно, що своє авторство драматург з невідомих причин сховав за псевдонімом Тугай. Відтак належність твору Карпенкові-Карому достеменно вдалося встановити лише у 90-х роках минулого століття завдяки

зусиллям тодішнього директора заповідника-музею «Хутір Надія» Миколи Хомандюка [51, с. 667]. Постать ексцентричного українського гетьмана постійно приваблювала майстрів художнього слова, оскільки все його життя було наповнене неймовірними пригодами. Притому не тільки в молоді роки, а і в похилому віці. Чого вартий хоча б останній кульбіт, націлений на розрив з Петром I, чи любовний роман зі своєю хрещеницею. Все це було гарним матеріалом для романтичних творів, і письменники активно його використовували. До образу Мазепи у свій час зверталися Дж. Байрон, К. Рилеєв, О. Пушкін, М. Старицький, К. Мирослав-Винников, Б. Лепкий, В. Сосюра та багато інших українських і європейських митців.

Фабула п'єси Карпенка-Карого «Мазепа» багато в чому співпадає з сюжетом поеми О. Пушкіна «Полтава». Дійові особи в обох творах теж практично одні і ті ж (у Карпенка-Карого більш деталізовані). І не дивно, оскільки фігурують у них здебільшого історичні постаті. Проте акценти в драмі українського письменника розставлені дещо по-іншому.

Російський поет змальовує образ Мазепи виключно чорними барвами. Він не затрудняє себе пошуками серйозних мотивів, якими міг керуватися його герой, коли приймав рішення перейти на бік Карла XII. І це попри те, що в інших своїх історичних творах Пушкін завжди намагався максимально спиратися на документалістику. Згадаймо лише, з якою скрупульозністю він вивчав історію повстання під проводом Омеляна Пугачова під час роботи над «Капитанской дочкой». Зовсім інших поглядів додержується Пушкін, коли йдеться про долю не титульної російської нації, а народів, що з тих чи інших причин теж опинилися у складі Російської імперії. У подібних питаннях автор віршів «К Чаадаєву», «В глубине сибирских руд» та багатьох інших волелюбних творів незмінно був прибічником імперської політики царського уряду, тобто, по суті, виступав за одно з душителями так любої йому свободи. Доброю ілюстрацією до цього є поезія «Клеветникам России», в якій поет з максимальною відвертістю захищає від обуреної європейської преси «національну політику» Миколи I, націлену на придушення польського повстання 1830 – 1831 рр.

Як ніхто інший, імперську сутність Пушкіна зрозумів Тарас Шевченко. «Сидячи в гостях у Шевченка, – зазначає сучасник Кобзаря художник Мікешин, – я довідався з мови його, що він не любить нашого поета Пушкіна і не тому, що він вважав його поганим поетом, а просто тому, що він автор поеми “Полтава”: Шевченко дивився на Кочубея не інакше, як на донощика, а Пушкін бачив у ньому вірного сподвижника Петра...» [9, с. 316].

Убивчу характеристику автору «Полтави» дав у своїх «Щоденниках» Олесь Гончар, який назвав його царським холопом, лакеєм, що «свідомо оббрехав Мазепу». Хоча «передова Росія й тоді побачила цю фальш, помітила поразку співця

“единой, неделимой”. “Полтаву” назвали тією битвою, яку Пушкін програв. Навіть друзі казали йому в вічі, що він проміняв ідеали свободи на царське “благоволение”» [9, с. 410].

У зв'язку з цим не можна не згадати іншого російського поета (до речі, доброго знайомого Пушкіна), що жив у ту ж саму епоху і для якого гідність шляхетної людини й ідеали свободи не були однією лише творчою забавою. Йдеться, звичайно ж, про **Кіндрата Рилєєва** (1795 – 1826), який свої переконання разом з друзями-декабристами відстоював зі зброєю в руках на Сенатській площі, а коли декабристський рух закінчився поразкою, з гордо піднятою головою зішов на царський ешафот.

Цілком закономірно, що пушкінська «Полтава» розглядалася і сучасниками, і наступними поколіннями як своєрідна відповідь на поему Рилєєва «*Войнаровский*» (1823 – 1824), у якій Мазепа зображується позитивним персонажем, людиною, що прагне відновити Українську державність. Виклик українського гетьмана Петру І бачиться поету-декабристу як боротьба «свободы с самовластьем» [68, с. 204].

Ореолом романтичності і свободолюбства овіяний так само й образ головного героя поеми – сподвижника і небожа Мазепи Андрія Войнаровського. Для останнього, як і для автора твору, ідеали свободи, честі, служіння Вітчизні є пріоритетними. Відстоюючи свої ідеали, він готовий був пожертвувати і власним життям, і вбити будь-кого, хто на них посягне. Хоть самого гетьмана. «Его сразил бы первым я, Когда б он стал врагом свободы» [68, с. 210], – говорить Войнаровський.

Пушкін, зауважує Олесь Гончар, «свідомо хотів принизити чесного Рилєєва з його благородним “Войнаровським”». І далі з сумом додає: «Трагічна постать. Адже він усе розумів – розумів, що не Мазепа, а сам він, друг декабристів, зраджує Україну. Де поділась волелюбна молодість!» [9, с. 410].

Пушкін, на відміну від своїх друзів-декабристів, дивиться на події в Україні початку XVIII ст. крізь призму імперських амбіцій тодішнього самодержця Петра І. А тому про його незаангажованість при зображенні Мазепи не варто навіть говорити. Для автора «*Полтави*» Мазепа заурядна, злопам'ятна людина, справжнісінький юда, що керується не інтересами свого народу, а виключно жагою помсти за особисту образу. Про істинні мотиви, що лежать в основі його дій, він сам же й розповідає своєму сподвижнику генеральному писарю Пилипу Орлику:

Давно горю
Стесенной злобой. Под Азовом
Однажды я с царем суровым
Во ставке ночью пировал:

Полны вином кипели чаши,
Кипели с ними речи наши,
Я слово смелое сказал.
Смутились гости молодые...
Царь вспыхнул, чашу уронил
И за усы мои седые
Меня с угрозой ухватил.
Тогда смирясь в бессильном гневе,
Отмстить себе я клятву дал;
Носил ее – как мать во чреве
Младенца носит. Срок настал [62, с. 564].

Як тут не згадати про лист Олександра Меншикова до Петра І, в якому царський фаворит, довідавшись про перехід Мазепи на бік шведів, зауважив: «Понеже когда он сее учинил, то не для одной своей особы, но и всей ради Украины» [60, с. 864 – 865]. На цьому тлі вже й зовсім не покажется дивним, що «багато безсторонніх чужинецьких сучасників не то, що не осудили, а й висловились про нього як про великого державного мужа та українського патріота» [44]. Все це є свідченням того, що у пушкінського Мазепи мало чого спільного з відповідною історичною постаттю.

Дещо інші підходи при зображенні Мазепи в українського драматурга. Карпенко-Карий намагається змалювати опального гетьмана з максимальною об'єктивністю, тобто таким, яким він йому бачився наприкінці ХІХ ст. – після майже двохсотлітньої церковної анафемі й офіційної російської пропаганди, скерованої на дискредитацію «відступника». Неабияке значення мало й те, що навіть у зрілому віці письменник навряд чи до кінця вивільнився з полону авторитету автора «Полтави», волелюбною поезією якого він, як і більшість тодішньої української прогресивної молоді, захоплювався в юні роки. Саме тому Карпенко-Карий, можливо, сам того до кінця не усвідомлюючи, створює, по суті, два образи свого героя – образ Мазепи-людини і образ Мазепи-політика, очільника держави, які до певної міри протиставляються одне одному. Якщо першого він безкомпромісно засуджує за його «негідні» вчинки, то про другого це навряд чи можна сказати так однозначно.

Ідучи за Пушкіним, першу картину своєї драми (всього шість) автор називає «Лукавий гетьман», натякаючи, очевидно, на неприпустимість його любовних стосунків зі своєю хрещеницею, оскільки за християнськими постулатами це є великим гріхом. Але те, чого не можна простим смертним, можуть дозволити собі можновладці. Це ніби само собою розуміється. «Гетьманові можна...» [53, с. 432], – переконана, зокрема, Оксана – одна із прислужниць у маєтку Кочубея. Не бачить перешкод на шляху до свого одруження і сам гетьман, оскільки впевнений,

що владика не посміє йому відмовити – «благословить» («звичаї не закони») [53, с. 440]. Таких самовпевнених господарів життя митець раніше вже зображував у своїх п'єсах. Серед них, наприклад, волосний старшина Михайло Михайлович («Бурлака») і глитай Василь Цокуль («Наймичка»), які любовні стосунки з пасіями намагаються вирішувати з позиції свого високого становища. Дещо інша ситуація у драмі «Мазепа». Попри відвертий мезальянс і порушення християнських канонів, тут головний персонаж користується взаємністю у своєї обрайниці. Спротив всевладний гетьман зустрічає там, звідки, ймовірно, не очікував – від Маріїних батьків. Це призводить до низки подальших фатальних подій, які кардинально змінюють і життя самого Мазепи, і долю України.

І все ж, намагаючись бути максимально об'єктивним, не забуває драматург акцентувати і на позитивних рисах свого героя, які притаманні Мазепі-політику. Мається на увазі його піклування про освіту, а надто прагнення відновити незалежну Українську державу. «Знаєш, куме, – говорить Мазепа, звертаючись до Кочубея, – у нас щось мало вчених, дуже мало, а треба б, щоб старшина своїх синів учила в Києві» [53, с. 436]. Щоправда, на всякий випадок спритний гетьман тут же поспішає засвідчити свою лояльність перед сюзереном, додавши: «Я вчусь од нашого царя Петра. Ви знаєте, як він учених любить?!» [53, с. 436], хоча водночас за спиною останнього домовляється зі шведським і польським королями про умови розриву державних пут з Московією. Утім, ця візантійщина навряд чи серйозно підриває авторитет очільника України. Такі речі були звичайною справою у тогочасній європейській політиці. Тим більше, що спрямовані вони були на досягнення святої мети – визволення Вітчизни. Те ж саме можна сказати і про Мазепині інтриги, націлені на знешкодження царевого прибічника полковника Семена Палія (це йому, щоправда, згодом коштувало втрати прихильності значної частини народних мас). Однак ці не зовсім праведні вчинки (і відносини з хрещеницею, і страта її батька Василя Кочубея разом з Іскрою, і багато чого іншого подібного) поступово створюють критичну масу негативізму, що, зрештою, й обумовлює поразку гетьмана у протиборстві з російським царем: «святу справу можна робити тільки бездоганно чистими руками й з чистою – до святості – душею, злом не можна досягти добра» [51, с. 668].

Головне, чим відрізняється центральний герой драми Карпенка-Карого від пушкінського Мазепи, – це те, що на розрив з Петром I він пішов не через особисті мотиви, а заради визволення Вітчизни. У цьому він зізнається своїй коханій Марії: «Задумав я освободити Україну. Султан турецький, кримський хан і шведи з Карлом Королем допоможуть нам. <...> Тепер настав жаданий час, і треба сміло поборотись» [53, с. 450]. Не втрачає надії на здійснення своєї великої місії Мазепа навіть тоді, коли його союзники шведи зазнають нищівної поразки під Полтавою.

«З безчестям ми тікаєм і з славою повернемося сюди!» [53, с. 468] – говорить він у фіналі своєму сподвижнику Пилипу Орлику.

Цей героїчний вчинок персонажа Карпенка-Карого є, поза сумнівом, його найбільшою заслугою перед українським народом. Він затьмарює всі негативні епізоди в його житті, максимально наближує до реального, історичного Івана Мазепи.

Досить суперечлива у драмі Карпенка-Карого й постать іншого провідного героя – Василя Кочубея. На перший погляд, це добропорядна людина, що сумлінно виконує свої службові обов'язки. Авторитет генерального судді незаперечний і серед значної частини козацької старшини, і в середовищі простого люду (згадаймо з яким пієтетом відзивається про нього сторож). Все це підсилюється його образом страждальця (і сама страта, а особливо катування напередодні смертної кари). Але разом із тим з усього виходить, що, будучи в курсі таємних справ Мазепи, написати донос на нього Кочубей зважується не відразу, а лише після того, як дізнається про те, що той таємно вивіз його доньку до свого палацу в Батурині. А якщо точніше, цей задум виникає під час обговорення зі своїми спільниками Іскрою і Незбієнком плану помсти підступному гетьманові. Закоханий у Марію Василь Незбієнко пропонує, зокрема, пробратися в батуринський палац і вбити Мазепу або збунтувати проти нього Полтавщину і Запоріжжя. Однак Іскра відхиляє обидва проєкти як нереалістичні. У розмову вступає Кочубей. «У голові моїй, – говорить він, – в одну хвилину родиться тьма замірів... Прудкі, як блискавка, страшні, як грім небесний. Вони мені пораду шепчуть і бурю в серці підняли таку могутчу, що все вона зламати готова без жалю...». І раптом рішення знаходиться. «Слухайте сюди, панове, – провадить далі генеральний суддя, – Гетьман задумав зрадити Цареві і все уже готово в нього: він передасться Карлу Королю, коли війна почнеться, я маю певні докази цього і зараз же Великому Цареві я напишу усе» [53, с. 446 – 447].

Отже, на відміну від «зрадника» Мазепи, Кочубей Карпенка-Карого у своїх діях керується не вищими державницькими інтересами (тут навіть не так важливо – українськими чи російськими), а примітивним почуттям особистої помсти. Своїм начебто добропорядним вчинком (продиктованим знову ж таки корисним інтересом) він творить зло – допомагає Петру I й надалі залишати Україну у васальній залежності від Росії.

У створенні художнього конфлікту Карпенко-Карий у цілому теж пішов за Пушкіним, однак акценти розставив, як уже йшлося, дещо по-іншому, додав до своєї п'єси подробиці (здебільшого діалоги), характерні для цього роду літератури. Іншими словами, фабулу пушкінської поеми «Полтава» український драматург значною мірою наповнив новим змістом, створивши у такий спосіб, по суті, новий оригінальний твір.

Не все так однозначно було і в реальному житті. Насправді Мотря Кочубей (це її справжнє ім'я) сама втекла з батьківського дому до закоханого в неї Мазепи. Проте останній поступив по-лицарськи. Усвідомлюючи, що цим своїм вчинком дівчина дасть привід недоброзичливцям звинуватити його у розбещенні похресниці, а відтак назавжди закрити дорогу до шлюбу з нею, він з почесним ескортом відправив кохану додому. Після цього стосунки у гетьмана з Кочубеєм начебто відновилися, принаймні зовні. «Але злість на нього не полишала батьків. Сам Кочубей був слабкою і нерішучою людиною. Зате його дружина, енергійна й пихата жінка, постійно підбурювала свого чоловіка проти Мазепи. Врешті-решт, довідавшись про таємні переговори із Станіславом¹⁷ і Карлом XII, Кочубей вирішив повалити гетьмана» [40, с. 144 – 145].

В арсеналі доробку Бориса Грінченка три історичні п'єси – «Ясні зорі» (1894), «Степовий гість» (1897) і «Серед бурі» (1897). В основі драми «Ясні зорі» відомий фольклорний твір – «Дума про Марусю Богуславку», в якому йдеться про те, як пересічна українська дівчина, що потрапила у турецьку неволю і потурчилась там, здійснила великий громадянський подвиг – випустила із в'язниці своїх співвітчизників, хоча й усвідомлювала, що це може коштувати їй життя. До цієї теми раніше вже зверталися українські митці. Серед них – І. Нечуй-Левицький і М. Старицький. Кожен із них створив однойменну драму «Маруся Богуславка». У драмі Грінченка акцентується на тому, що під впливом могутньої енергетики народнопоетичної творчості національна свідомість може пробудитися навіть у людини, що вже практично повністю втратила зв'язок зі своїм народом. Саме такою є центральна героїня його п'єси Аміна, яка, судячи з усього, ще зовсім маленькою дівчинкою потрапила у неволю і поступово змирилася з новою дійсністю. Українкою себе вона відчула завдяки рідній українській пісні.

У двох інших історичних драмах Грінченка «Степовий гість» і «Серед бурі» віддзеркалені події, що мали місце на теренах України під час національно-визвольних змагань відповідно у XVII і XVIII століттях. Обидва твори були високо поціновані І. Франком.

1895 р. **Володимир Самійленко** (1864 – 1925) завершує свою історичну драму «Чураївна», в основі сюжету якої народна пісня про легендарну поетесу доби Богдана Хмельницького Марусю Чурай. Прикметно, що до цієї ж теми звертався у свій час М. Старицький («Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», 1887), про що згадувалося дещо раніше. Не оминув своєю увагою образ Марусі Чурай і відомий галицький драматург Григорій Борковський, який того ж 1887 р.

¹⁷ Станіслав Лещинський – польський король, з яким Мазепа вів перемовини щодо переходу козацького війська на бік шведів.

створив свій драматичний твір під назвою *«Маруся Чурай – українська піснетворка»*. П'єсу високо поцінував І. Франко, на думку якого, вона є однією з кращих у літературному доробку письменника.

Загалом наприкінці XIX і початку XX ст., як, до речі, і в попередні роки, галицькі драматурги історичній темі приділяють значну увагу. Так, **Омелян Огоновський** (1833 – 1894) у романтичній драмі *«Федько Острожський»* (1882) звертається до часів боротьби українців за свою незалежність із литовськими й польськими загарбниками в XV ст. На прикладі життя і загибелі головного героя автор засуджує відступництво національної шляхти від свого народу. У центрі подій другої драми письменника *«Гальшка Острожська»* (1887) – образ багатой 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** (1844 – 1889) *«Павло Полуботок, наказний гетьман України»* (1892) йдеться про нелегку долю відомого державного діяча, що на вітвар свободи українського народу приніс своє життя.

Питання, порушені у п'єсах Борковського, Огоновського і Барвінського, тією чи іншою мірою співзвучні сучасному драматургам політичному життю Галичини. Відтак твори згаданих авторів, попри їхню художню недосконалість, знаходили прихильність у патріотично налаштованих глядачів.

Історичній темі присвячені також п'єси *«Василько Ростиславович»* (1882), *«Петро Конашевич Сагайдачний»* (1884), *«Кочубей і Мазепа»* (1891) Сидора Воробкевича, а також *«Хмельницький»* (1886 – 1887) **Юрія Федьковича**. Проте ці драми залишилися невідомими широкому загалу шанувальників української культури, оскільки через свою недолугість ані на сцену, ані до друку так ніколи й не потрапили.

Підсумовуючи, неважко дійти висновку, що в цілому українська історична драматургія помежів'я XIX – XX ст. носила патріотичний характер, а відтак разом з театром реалізовувала відразу три функції. Окрім своєї основної естетичної, виконувала дві додаткові: знайомила українців з яскравими сторінками їхньої історії і водночас сприяла пробудженню в них національної самосвідомості. Особливо це стосується підросійської України з її тотальною русифікацією суспільного життя й відсутністю національних навчальних закладів та україномовних видань.

Образ української жінки крізь призму національної драматургії

Образ скривдженої коханим дівчини, уярмленої чоловіком та його ріднею дружини, щирої й сердечної матері, що всією душею вболіває за долю своїх дітей, пригнобленої кріпачки і водночас духовно багатої, поетичної й волелюбної натури, якою завжди була українська жінка, повсякчас приваблював погляди художників слова. Достатньо згадати Катерину з однойменної поеми Тараса Шевченка, образи селянок-кріпачок з оповідання Марка Вовчка «Інститутка» чи Христю Притиківну з роману Панаса Мирного «Повія». До цього почесного списку варто додати також низку творів Ганни Барвінок, присвячених висвітленню важкої долі жінки-селянки в родинно-побутовому плані.

Чимало попрацював на цій ниві й Іван Франко, який, крім численних сторінок своїх художніх творів, присвятив зазначеній проблемі ще й ґрунтовне наукове дослідження. Багато про що говорить уже сама назва праці «Жіноча неволя в руських піснях народних», у якій письменник акцентує увагу на тому, 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 день намочені були в соляній ропі». Проте ще тяжчою була доля тих нещасних, «котрі з боязні перед ганьбою вбивали своїх дітей» [89, с. 218]. Однією із таких бідолах є Ганнуся з народної пісні, наведеної митцем у його дослідженні:

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 [89, с. 219].

Вагоме місце посідає жіноча тема в українській драматургії, а надто – другої половини ХІХ і початку ХХ ст. Притому кращі сценічні образи жінок-страдниць зазначеної доби створила геніальна Марія Заньковецька.

Серед драматургів, що найактивніше розробляли цю тему, варто згадати передусім Марка Кропивницького, який привабливий портрет жінки-селянки змальовує вже у першій своїй п'єсі «Дай серцеві волю, заведе у неволю». На прикладі постаті простої сільської дівчини *Одарки Степаненкової* письменник 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 пісennими образами мова, що має витoki з народних джерел, правдиво 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» [33, 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» [33, 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 – «Гли-тай, або ж Павук» – є сільська красуня *Олена*. Вона палко кохає свого чоловіка Андрія Кугута, що поїхав у далекий край на заробітки, аби повернути борг місцевому багатієві Йосипу Бичку, який, скориставшись тяжким матеріальним становищем літньої вдови Стехи, Олениної матері, намагається зробити її доньку своєю полюбовницею. Отож, Олена мусить вибирати між подружньою вірністю і голодною смертю матері та маленьких своїх братиків і сестричок. Поетична натура чистої душею героїні Кропивницького нагадує образи дівчат з української народної творчості. Саме до цього цілющого джерела Олена й сама звертається в годину тяжкого смутку. Невиразне горе скривдженої глитаєм жінки виливається з її серця народною піснею:

В кінці греблі
Шумлять верби,
Що я насадила,
Нема мого миленького,
Що я любила.

Ой, немає, і не буде,
Поїхав за Десну,
Рости-рости, дівчинонько,
На другу весну.
Росла-росла дівчинонька
Та й на порі стала,
Ждала-ждала миленького
Та й плакати стала [33, с. 470 – 471].

Як зазначає І. Пільгук, на прикладі трагічного образу Олени Кропивницької 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» [59, с. 32].

Першою виконавицею ролі Олени у виставах за драмою «Глитай, або ж Павук» була, як уже йшлося, Марія Заньковецька. Видатна артистка з великою переконливістю зуміла проникнути у психологію цього персонажу. Образ Олени був одним з найулюбленіших у репертуарі найяскравішої зірки української сцени. Постійно збагачуючи портрет своєї героїні новими художніми деталями, вона довела його до досконалості. Заньковецька в ролі Олени «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...» [42, с. 119].

Трагічним створив Кропивницький також образ іншої своєї героїні з народу – *Оксани Завади* («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»). Розумна від природи сільська дівчина полюбила нерівню – поміщицького сина Бориса Воронова, який, як виявилось, не вартий високого почуття цієї глибокої натури, позаяк неспроможний ані захистити перед батьками своє кохання, ані свою суджену від глуму «темного царства». Моральний рівень колишньої неписьменної кріпачки значно вищий за рівень освіченого дворянина.

Роль Оксани драматург написав спеціально для Заньковецької, яка з великим успіхом створила сценічний образ цієї героїні, що назавжди став окрасою українського театру. Актриса настільки вжилась у роль, що публіці здавалося,



Марія Заньковецька – Оксана
(«Доки сонце зійде...»)

ніби все відбувається в дійсності. Під час вистави у Києві восени 1883 року, за свідченням оглядача газети «Заря», одній із панночок, котра стала свідком вельми правдоподібної передачі Заньковецькою смерті Оксани, стало настільки зле, що на деякий час довелося навіть спинити спектакль [18].



Сцена з драми "Доки сонце зійде, роса очі виїсть"
М.Кропивницького. Горнов - П.Саксаганський, Завада -
М.Кропивницький, Борис - М.Садовський

Як зауважує 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» [42, с. 135].

Однією з головних героїнь драми Кропивницького «Дві сім'ї» (інша назва – «Де зерно, там і полова») є багата сирота *Зінька*, яку опікуни видали заміж проти її волі, і вона опинилась у повній залежності від свекрухи та завжди п'яного чоловіка. Єдиною світлою рисочкою в житті Зіньки є її любов до Романа, молодшого брата Самрося. Доля Зіньки співзвучна з долею Катерини з драми О. Островського «Гроза». Героїня Кропивницького так само, як і Катерина, попала у

справжнє сімейне рабство, і її людська гідність пробуджується під впливом кохання. За своє право вирватись із сімейної тиранії і Зінька, і Катерина без вагань жертвують власним життям. Критика завжди відзначала, що образ Зіньки є одним із найкращих жіночих образів не тільки у творчості Кропивницького, а і в усій тогочасній українській літературі.

Не набагато більше поталанило й *Килині* – героїні з драми Кропивницького «Замулені джерела». Вона всім серцем покохала сільського парубка Конона, але її перше чисте дівоче почуття було брутально розтоптане коханим, який позаздрився на багатий посаг поміщицької доньки. Після зради Конона Килина одружується зі старим удівцем. Проте 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 сталось із Женею, вона не тільки вибачає своїй суперниці по кохання, 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!..» [34, с. 481].

Однак чи не найтрагічнішим із усіх жертв «влади темряви» є образ *Жені Необачної* – іншої героїні драми «Замулені джерела». Взяти шлюб з простим сільським парубком, вона, донька небагатої поміщиці, мріяла не тільки знайти особисте щастя, а й принести в глухе українське село світло своїх знань, проте не змогла подолати невігластва та забобонів односельців. За присудом старої ворожки Деркачихи її оголошують божевільною і беруть на ланцюг.

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» [34, с. 487]. А згодом цинічно додає: «Жінка, як кішка: убий її, переволочи на друге місце – оживе, зараз і одійде!..» [34, с. 489].

Завершує свою галерею жіночих портретів драматург образом молодій дівчини *Килини* («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. Душа цієї скривдженої дівчини так само чиста, як і душа Соні Мармеладової з роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара». Єдиною її надією і відрадою є парубок Хвилимон, якого вона покохала всім серцем. Килина і Хвилимон споріднені душі, які не втратили духовних зв'язків зі своїм народом – цікавляться українською культурою, поважають і люблять рідну мову. Це те цілюще джерело, з якого вони черпають моральні сили.

Такими ж поетичними, морально незаплямованими створив портрети своїх героїнь і Михайло Старицький. Одним із найдосконаліших у його творчому доробку є образ *Катрі Дзвонарівни* з драми «Не судилось» (інша назва «Панське болото»). Трагедія молодой сільської дівчини, що покохала панича, перегукується з сумною долею згаданої вже Оксани Завади – центральним персонажем п'єси Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть». Обидві вони без жодних вагань віддали своє перше дівоче почуття представникам привілейованого класу, з яким їх розділяє бездонна міжстанова прірва, обидві й стали жертвою предмета своєї жаги.

Покохавши поміщицького сина Михайла Ляшенка, Катря добре усвідомлює, що навряд чи є в цих взаємин якась перспектива, адже «паруються тільки рівні». Однак серцю не накажеш. Дівчина не може перебороти в собі пристрасть, котра врешті-решт приводить її до загибелі.

Історії, подібні Оксаниній трагедії, добре відомі з народнопісенної творчості. Не були новими вони у другій половині XIX ст. й для української літератури. Варто згадати хоча б Шевченкову Катрю з однойменної поеми, яка також усім серцем прикипіла до людини з іншого соціального стану (офіцера) і стала іграшкою в руках москаля, котрою він потішився, а потім зламав і викинув як непотріб.

Співзвучні сюжети можна знайти і в російській літературі. Наприклад, у незавершеній віршованій драмі О. Пушкіна «Русалка», де йдеться про кохання доньки мірошника з князем, який, зрештою, покинув нерівню заради дворянки, а бідна дівчина з горя кинулась у річку і перетворилася на русалку.

П'єса Старицького відрізняється від згаданих творів передусім своєю поглибленою соціальною спрямованістю. Наділивши Катрю кращими рисами людського характеру, що завжди високо цінилися у народі (вона чесна, працююча, щира у відносинах з матір'ю, подругами, коханим, Дмитром), 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 у смердюче «панське болото», в якому немає місця для чистого почуття. Саме це болото та віковічні патріархальні забобони темного українського села врешті-решт і згубили Катрю, яка нікому не зробила нічого лихого, а лише, мріючи про щастя, дала волю своєму

гарячому серцю. «За що знущаетесь? – кидає в фіналі скривджена дівчина своїм мучителям. – Що я вам учинила? Кого я занапастила? Мене оганьбили, мене обікрали, а тепер привселюдно топчете у болото, як останню падлюку!» А згодом додає: «Розшарпали серце – добивайте! Христа ради, добивайте, не пускайте живую! Топчіть ногами; давить і дитину від вашого сина!» [79, с. 189–190].

Першою і найкращою виконавицею ролі Катрі на українській сцені була 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» [12, с. 243].

Подібною до Катрі – цілеспрямованою і вольовою натурою – є й інша героїня Старицького – *Маруся Шурай* зі згаданої вже драми «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». У п'єсі йдеться про те, як вродлива вдовина донька Маруся всім серцем покохала чи не найкращого в селі козака Грицька Шандуру, який відповів їй взаємністю. Однак на перешкоді цього кохання стає ще один претендент на руку красуні підстаркуватий парубок Хома, який будь-що прагне розлучити молодят. Своєї мети він намагається досягти завдяки пущеній його спільницею плітці про те, що Маруся дала згоду на весілля з Потапом – товаришем Гриця. Водночас Хома підштовхує Гриця до шлюбу з Галиною Шеньовою, дівчиною з заможної родини, натякаючи обом їм про те, що вони нібито таємно закохані. Врешті-решт так сталося, як хотів Хома. Молодий козак покохав іншу. Але цього не може пережити Маруся. Та неземна пристрасть, що охопила її серце, переростає в таку ж велику й сильну ненависть до судженого. «Грицько мене не любить... одружиться з Галиною, – у відчаї говорить дівчина. – Дивитись на їх щастя, терпіти зраду і ковтати сльози?... <...> Краще в домовину!.. Ляжеш в домовину, і я з тобою поруч ляжу <...> Нас вороги роз'єднали, а ми все-таки з'єднаємось навіки!» [79, с. 259]. У фіналі Маруся отруює Гриця, а сама божеволіє. Закінчується драма уривком народної пісні у виконанні головної героїні:

У неділю рано матуся тужила:
«Ой навіщо ж ти, доню, Гриця отруїла?»
«Ой мамо, мамо, жаль ваги не має, –
Нехай Гриць разом двох не кохає» [79, с. 262].

Найкращий сценічний образ Марусі Шурай створила знову ж таки Заньковецька. Своєю грою артистка «підносила драму української дівчини до висот трагедії. Більше того: образ Марусі, узятий з народної пісні, був образом, трагічно виношеним і втіленим самим народом» [12, с. 245].

У п'єсі Панаса Мирного «Лимерівна» (1883) теж розповідається про трагічну долю молодої дівчини – красуні *Наталі*, доньки козачої вдови Лимерихи, що покохала такого ж, як і вона, убогого парубка Василя Безродного (багато про що говорить уже саме прізвище). Однак мати та хрещений батько обманом умовляють її вийти заміж за багатого, але «забитого на голову» міщанського сина Карпа Шандибенка. У фіналі драми, коли облуда, якою обплутали центральну героїню, розкривається, Наталя божеволіє і кінчає життя самогубством, а її коханий Василь іде в гайдамаки, щоб помститись багатіям за кривду.

Постать Наталі типова для дівчини з усної народної творчості, яку, попри її бажання, користолюбні родичі віддають заміж за нелюба. Досить точно невеселий настрій героїні Панаса Мирного передає пісня у її виконанні:

Ой, в неділю зрана
Синє море грало...
Та віддавала мати дочку
В чужу сторіночку [45, с. 61].

Не менш типовим є художній портрет старої Шкандибихи, що за своїм характером нагадує злу свекруху з українського фольклору. Вельми влучно автору вдається проілюструвати це всього однією фразою, кинutoю Шкандибихою на адресу невістки: «Схочу – попущу жити; схочу – розтопчу!» [45, с. 52].

М. Заньковецька – краща виконавиця ролі Наталі – з великою достовірністю зуміла передати трагізм молодої дівчини, котру силоміць розлучили з коханим і віддали заміж за багатія, в домі якого вона потрапила у сімейне рабство.

Активно працював у цій царині й Іван Карпенко-Карий. Уже в першій опублікованій його драмі «Бурлака» (первісна назва – «Чабан») змальовується колоритний образ *Галі Королівни*, що покохала молодого парубка Олексу. Але свавільний старшина намагається протизаконно віддати Олексу в рекрути, аби самому одружитись із його нареченою. З іншого боку, мати теж силує доньку вийти заміж за багатого, але старого старшину. Пісня, котру співає Галя, повністю відповідає її тонким душевним переживанням:

«Зеленая ліщинко,
Чом не гориш, та все куришся,
Гей, молодая та дівчинонько,

Чого плачеш, чого журишся?»
«Ой якби я суха була,
Я б горіла – не курилася,
Ой коли б знала, що за ним буду,
То не плакала й не журилася».

І далі вже, промовляючи, додає: «І не плакала б, і не журилася... А як його (заарештованого старшиною Олексу – А. Н.) не вернуть, а мене присилують вийти за старого Михайла, я сама собі смерть заподію» [22, с. 55].

До найдосконаліших жіночих образів, створених письменником і, напевно, українською драматургією останньої чверті ХІХ ст. в цілому, належить постать *Харитини* з драми «Наймичка». Нещаслива доля цієї дівчини багато в чому нагадує історію життя Олени з драми Кропивницького «Глитай, або ж Павук». Остання теж стала жертвою сільського куркуля. Проте, порівнюючи ці персонажі, дослідники завжди звертали увагу на те, що образ героїні Карпенка-Карого ще більш трагічний [19, с. 376 – 377]. Адже Харитина не має навіть тієї крихітки щастя, якого зазнала Олена. У Олени 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. Вона наймитує в корчмі, де «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”» [12, с. 145]. Рухля, дружина шинкаря Бороха, загадує дівчині стільки роботи, що та лише, тяжко зітхаючи, промовляє: «Не поспію я сьогодні всього зробити, уже вечір...» А потім уже на самоті додає: «Отак день у день! Як муха в окропі крутись... <...> Та все швидше, і мушу терпіть...» [22, с. 189 – 190].

Образ Харитини навіяний, поза сумнівом, шевченківськими мотивами, і насамперед поемою «Наймичка». Співпадають навіть назви творів. Проте якою б гіркою не 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. У житті ж Харитини немає жодного проблеску світла. Навіть перше її дівоче почуття до такого ж, як і вона, знедоленого наймита Панаса було брутально розтоптане глитаєм Цокулем, який ніби якусь річ сторгував її у шинкаря Бороха за «п'ять четвертей вівса», щоб зробити своєю коханкою.

Українська і світова література знають чимало й інших цікавих художніх портретів жінок-страдниць, подібних до Харитини. «У прозі поряд з нею можна поставити Христю (“Повія” Панаса Мирного) та Соню Мармеладову (“Злочин і кара” Ф. Достоєвського)...». Однак і в порівнянні з цими персонажами життя Харитини «страшніше, бо вона, дитина покритки, змалечку сирота, не зазнала в цьому антилюдяному світі ніякої доброти» [20, с. 404].

«Наймичка» була виставлена восени 1885 р. в Ростові-на-Дону трупкою Кропивницького. Роль Харитини виконувала Заньковецька. На прем'єрі був присутній автор п'єси, який приїхав сюди таємно з Новочеркаська, де він під гласним наглядом поліції відбував заслання. Успіх спектаклю був неймовірний. Але ще більше враження на шанувальників Мельпомени справила вистава в Петербурзі, куди у листопаді 1886 р. трупа українських корифеїв вперше приїхала для презентації національного мистецтва. Упродовж трьох місяців (саама стільки тривали гастролі) «Наймичка» з повним аншлагом виставлялася 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 одягу 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...» [22, с. 219].

Відомий театральний естет О. Суворін уважав, що цей монолог у виконанні Заньковецької гідний таланту найвидатніших акторів світового театру. «Ніколи нічого подібного я не бачив на сцені, – зауважує 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 занапащене 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...» [81, с. 18–19].

Зовсім іншою за характером, але такою ж колоритною, емоційно напруженою запам'ятали сучасники Заньковецьку і в ролі Софії з драми Карпенка-Карого «Безталанна», присвяченої автором геніальній актрисі. В п'єсі йдеться про трагічну долю молодого сором'язливої дівчини, що покохала, а згодом і вийшла заміж за статного парубка Гната. Сільський красень, щоправда, спочатку звернув увагу на Софію лише задля того, щоб насолити Варці, своїй давній пасії, але поступово закохався. Варка у свою чергу вийшла заміж за Степана. Але скоро Степана заби-

рають у рекрути і Варка, що не може спокійно дивитись на Софіїне щастя, знову причаровує до себе колишнього коханого. Гнат подовгу перестає бувати вдома. До того ж мати його, яка не злюбила невістку, наговорює синові, що Софія нібито недбайлива господиня. Гнат, щоб якимось заглушити власну провину, вирішує «провчити» дружину, хватає поліно і в п'яному угарі вбиває її.

Сюжетом для п'єси послужила одна з типових історій темного селянського життя. Проте Карпенко-Карий зумів зробити з цього звичайного для тих часів випадку справжнє художнє полотно, яке причаровувало погляди найвибагливіших шанувальників українського театрального мистецтва, особливо коли роль Софії виконувала Заньковецька. «Навіть найзавзятіші “критикани”, – згадує І. Мар'яненко, який у 90-ті роки ХІХ ст. якийсь час грав роль Гната в парі з видатною артисткою, – змушені були визнати, що нічого подібного їм не траплялось бачити» [42, с. 109].

За мотивом популярної в Галичині народної пісні («Пісні про шандаря») створена драма Івана Франка «Украдене щастя» (1893), в якій ідеться про сумну долю закоханої пари – бідної сільської дівчини-сироти *Анни* та її односельця, такого ж бідака статного красеня Михайла Гурмана. Втім, зведені брати Анни стають на перешкоді шлюбу молодих, бо не хочуть виділити сестрі належну їй по закону частку батькової спадщини, а тому скоюють злочин – незаконно запроторюють Михайла до війська (він вдовин син та ще й одинак), а згодом ще й підробляють листа, в якому йдеться про те, що Гурмана нібито вбито у Боснії. Саму ж Анну опікуни тим часом примушують вийти заміж за безпорадного наймита Миколу Задорожного. Однак через кілька років Михайло повертається до рідного краю і становиться жандармом, а його колишня наречена продовжує бідувати з нелюбом-чоловіком. Вона вже нібито й змирилася зі своєю долею, але раптом дізнається від сусідки про те, що Михайло живий та ще й згадує про неї. Власне, з цього моменту й розпочинається п'єса.

Вже перша дія твору обрамлена народними піснями парубків та дівчат про традиційно нещасливу подружню долю української жінки. Ось що співає молодь:

Ой там за горою та за кремінною
Не по правді жиє чоловік з жоною.
Вона йому стелить білу постеленьку,
А він їй готує дротяну нагайку.
Біла постеленька порохом припала,
Дротяна нагайка біле тіло рвала.
Біла постеленька порохом присіла,
Дротяна нагайка кров'ю обкипіла [88, с. 7 – 8].

І хоча, на перший погляд, зміст ні цієї пісні, ні іншої («Ой мужу, мій мужу, не бий мене дуже...») безпосередньо начебто не стосується Анни (її чоловік не зобижає), у душі жінка так і не змогла змиритися з тим, що її віроломно розлучили з судженням, що її щастя попросту вкрали. Досить скоро це підтвердиться всім подальшим ходом п'єси. Випадкова зустріч із Михайлом пробуджує давню пристрасть, і закохані дають повну волю своїм почуттям, незважаючи ні на Анниного чоловіка, ні на людський осуд. Однак остаточно повернути «украдене щастя» вже неможливо. У фіналі доведений до відчаю Микола вбиває свого кривдника, який, однак, в останню мить устигає заявити представнику влади про непричетність чоловіка своєї пасії до трагедії.

У творчому доробку згаданих драматургів є й чимало інших цікавих жіночих портретів. Об'єднує позитивних героїнь національної драматургії насамперед те, що свої сили вони черпають із багатой духовної скарбниці українського народу. Саме ця обставина дає змогу піднятися їм над середовищем «темного царства», якому вони кидають свій виклик. Образи, створені митцями, займають гідне місце в галереї жіночих портретів української й світової літератури.

Від традиційної драми до нової європейської естетичної системи

У другій половині XIX ст. українська драматургія зазнала серйозної еволюції. Якщо в 50 – 60-ті роки вітчизняна 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 Кропивницького, які «є своєрідним відображенням шляху драми як роду словесно-театрального мистецтва від традиційної до нової поетики XX століття» [20, с. 392].

Значна частина п'єс Кропивницького відзначається насиченістю фольклорно-етнографічним матеріалом, що характерно для тогочасних українських драматичних творів. Проте вже перші драми та комедії письменника й вигідно відрізняються від творів більшості його сучасників – 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 працюючі Семен

Мельниченко, Іван Непокритий, Одарка Степаненкова, інші пересічні парубки і 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 у п'єсах Кропивницького (*«Доки сонце зійде, роса очі виїсть»*, *«Глитай, або ж Павук»*, *«По ревізії»*, *«Олеся»*), а і в 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, зокрема, у драмі Кропивницького *«Дай серцеві волю, заведе у неволю»*, на що звертали увагу рецензенти ще в 1880-ті роки [20]. Найяскравіше ця ознака проявляється в портреті того ж 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 згадати образ іншої героїні Кропивницького – Олени (*«Глитай, або ж Павук»*), яка переживає внутрішню психологічну драму, що виникла внаслідок несумісності її релігійного і морального світосприйняття з реальною дійсністю. І в першому, і в другому випадках нервові перенапруження героїв закінчується їхньою смертю.

Глибоке психологічне потрясіння призводить до загибелі й Оксану Заваду із драми *«Доки сонце зійде, роса очі виїсть»*. В основі внутрішнього протиріччя героїні лежить, безперечно, її зражене кохання. Вона не може змиритися з тим, що поміщицький син Борис Воронов, якого вона покохала усім своїм палким серцем, під тиском своїх батьків легковажно переступає через її найщиріші почуття. До цього додається тяжкий моральний стан дівчини, оскільки, ставши покриткою, з точки зору християнського вчення вона перейшла межу дозволеного. Все це підсилюється тією наругою (цю подію можна вважати своєрідним каталізатором), котру за давньою народною традицією над нею вчинили сільські парубки.

Подібне внутрішньопсихологічне протиріччя (притому з таким же фіналом) відбувається в душі Катрі Дзвонарівни – героїні драми М. Старицького *«Не судилось»* (1881). Катря, як і Оксана Завада, покохала нерівню (поміщицького сина Михайла Ляшенка) і теж пережила глибоке розчарування у зв'язку зі своїм зраженим почуттям.

Тяжкий психологічний стан акторки Марії Лучицької з п'єси Старицького «Талан» (1893) так само призводить до фізичної загибелі героїні. Той внутрішньо-психологічний конфлікт, що поступово розгорається в душі Лучицької і зрештою повністю її випалює, розвивається під впливом двох основних чинників: недоброчислової атмосфери в театрі (заздрощі, інтриги і т. п.) і нещасливого подружнього життя.

Якоюсь мірою відображує моральні страждання Лучицької монолог, котрий вона виголошує, покидаючи маєток свого чоловіка А. Квітки: «Пішки піду! Туча, няню, не така жорстока, як люди: буря порве все, та хоч серця не займе. Грім одразу уб'є, та катувати не буде... А тут катують і не докатовують...» [77, с. 492].

Ці слова нагадують гірку долю згаданої вже Катрі Дзвонарівни, що так само потрапила у мердюче панське болото, яке зрештою її й згубило.

Саме внутрішньопсихологічне протиріччя, котре вирує в душі головної героїні, значною мірою є рушієм дії в драмі Кропивницького «Перед волею» (1899). У центрі сюжету твору 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 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!..» [35, с. 80].

Неможливість реалізації природного людського почуття призводить до внутрішньопсихологічного конфлікту в душі героїні. Свого апогею нервово напруження досягає в ту критичну хвилину, коли Підгайний віддає наказ кинути Юрка до буцегарні, а молода жінка не може захистити коханого від батькового свавілля.

Сюжетом для твору послужили біографічні дані з життя вітчима письменникової матері Івана Андрійовича Дубровинського. «Багато що з минулого, – згадує син Кропивницького Володимир, – так і залишилось назавжди нез'ясованим і стало чимось легендарним. <...> Це тим більше продовжувало тривожити художню уяву Марка Лукича» [30, 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 українській драматургії кінця XIX і початку XX ст. належить так званій політичній драмі, що особливо бурхливо розвивається на початку XX ст. (у зв'язку з цим варто згадати такі п'єси, як «Остання ніч» М. Старицького, «Бурлака» І. Карпенка-Карого, «Кассандра» Лесі Українки тощо).

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 твір, дослідниця зауважує: «Фарсовий сміх перетворюється на всеохоплююче узагальнення цілковитої прогнилості бюрократичного державного апарату, який спирається на розумово й морально звороднілих своїх слуг на місцях» [20, с. 390].

Чимало прикмет політичної драми можна віднайти й у п'єсі «Розгартіяш» (1906), що є своєрідним відгуком на російсько-японську війну 1904 – 1905 років. Вплив політичних подій, пов'язаних з війною на Далекому Сході, відчувається тут на долі чи не всіх персонажів, які стають, по суті, жертвами політики царського уряду. Одним із них є Прохор Шаповаленко. Останній бере участь у бойових діях, пораненим потрапляє до шпиталю, котрий спалюють японці, що дає підстави вважати його загиблим.

Така ж драматична і доля його дружини Катрі, яка, одержавши звістку про загибель Прохора, посумувавши, через деякий час бере шлюб з іншою людиною, а згодом дізнається, що її перший чоловік живий.

У п'єсі 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 зі становим.

Саме на політичному чиннику «Скрутної доби» акцентував увагу перший її режисер П. Кононенко, що здійснив постановку п'єси силами своєї трупи 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. До всіх трьох дій були запропоновані заголовки, які характеризувались яскравим політичним підтекстом. Перша дія дістала назву «Земля і воля», друга – «Маніфест 17 жовтня», третя – «Де правда?».

У зв'язку з цією подією в місцевій газеті «Степное эхо» з'явилася схвальна рецензія, в якій зазначалося, що твір Кропивницького цікавий передусім в ідейному плані, позаяк торкається подій кінця 1905 року. Через деякий час його знову було заборонено, але тепер уже місцевими чиновниками [14, 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. Утім, 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» [36, с. 86 – 87].

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, коли влада стала втілювати в життя політику «загвинчування гайок». Одним із персонажів твору є представник офіційної влади (урядник), який жорстоко розправляється з ватажком ошуканих панським прикажчиком селян.

Змальовуючи непрості людські характери, Кропивницький помічав, 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 трагіко-мічних 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» [20, 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» [98, с. 522 – 523]. До жанру трагікомедії Бернард Шоу зараховував також п'єсу Л. Толстого «Плоди просвіти» [98, 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. Трагікомічна ситуація створюється і в комедії «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) митець необхідність упровадження новачій в архітекtonіку 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» [87, с. 146]. Щось подібне через кілька десятиліть потому напише у своїй «Історії українського письменства» й С. Єфремов, але з тією різницею (Франко однозначно вважав це недоліком), що така архітекtonіка п'єс Кропивницького водночас є і силою, і слабкістю його як письменника [13, 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 архітекtonічну 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 і початку XX століть пошуки нових форм драматичних творів були характерні для європейської драматургії в цілому. Як зауважує 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 задумові» [72, с. 152].

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, в творчості Горького, – провадить далі В. Сахновський-Панкєєв, – завершився революційним стрибком – від драми з “висувними” сценами до драми, геть-чисто побудованій із таких сцен», особливо якщо зважити на те, що принцип епізодної

побудови міцно закріпився у драматургії радянського періоду. Це, наприклад, «Штурм» В. Білль-Білоцерковського, «Поєма про сокиру», «Мій друг» М. Погодіна, «Перша Кінна» Вс. Вишневіського, «Інтервенція» Л. Славіна тощо [72, с. 152].

До цього слід додати лише те, що свій внесок у справу модернізації традиційної європейської п'єси зробив і Кропивницький, який розпочав роботу в цьому напрямку ще у першій своїй драмі, тобто на початку 1860-х років, і продовжував її на зламі ХІХ – ХХ століть паралельно із згаданими російськими драматургами. Ця особливість драматургічних творів Кропивницького є, поза сумнівом, 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 ХІХ і початку ХХ ст. не сходили зі сцен кращих театрів світу. В Росії найтиповішим драматургом нового напрямку вважається А. Чехов («Чайка» – 1895, «Дядя Ваня» – 1896, «Три сестри» – 1901, «Вишневій 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 і зрозумілими будь-якій людині, незалежно від її походження і країни проживання.

Одним із класичних зразків нового напрямку у 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.

Подібний внутрішній конфлікт притаманний герою п'єси І. Карпенка-Карого «Житейське море» (1904) Івану Барильченку. Цей останній, щоправда, все-таки зумів зробити остаточний вибір (на користь дружини). Щобільше, йому вдалося віднайти «рецепт» для свого духовного відродження. «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!» [24, с. 142].

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». 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 персонажа залежить уже не від його «соціальної визначеності чи індивідуальних особливостей характеру, а від душевного стану, від настрою». Це, підсумовує дослідниця, «якісно нова риса психологізму української драматургії» [20, с. 393 – 394].

Ця вельми слушна думка викликає заперечення лише у тій частині, де йдеться про те, що персонажі в «Олесі» нібито «не вступають у прямі зіткнення зі своїми антиподами» [20, с. 394]. Щоб спростувати це твердження, варто згадати досить гостру розмову Загриви з Балтизом (друга дія) [34, с. 279 – 283], приводом для якої послужила купівля останнім по банківській закладній землі свого колишнього хазяїна.

Не можна не звернути уваги й на таку важливу ознаку, характерну для «нової драми», як наявність серйозного внутрішньопсихологічного конфлікту в душі Олесі – головної героїні твору. Йдеться про зовні малопомітне протиріччя (хоча воно поступово все більше й більше поглиблюється) поміж Кіндратом Балтизом і його донькою. Це протиріччя зумовлене неприйняттям Олесею батькових методів господарювання, заснованих на нещадній експлуатації своїх робітників та ледь прикритому шахрайстві. Свідченням внутрішньої напруги Олесі є її сором'язливість власного матеріального благополуччя, а відтак – намагання загладити перед односельцями свою «провину» за їхнє тяжке матеріальне становище. Дівчина допомагає декому з селян по господарству: то за когось городину посапає, то комусь поняньчить дитину. «Кажуть, що діти неповинні в гріхах батьків своїх, – сповідується вона подрузі, – а от я ніби повинна – немов сором стоїть у мене за спиною, і я боюсь оглянутись» [34, с. 270].

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.

Окремі характерні риси «нової драми» можна віднайти так само в інших (у тому числі більш ранніх) п'єсах Кропивницького. Однією з них є драма «Дві сім'ї» («Де зерно, там і полова»), де дія, як слушно зауважує І. Франко,

розвивається без театральної інтриги «дуже природно і з поетичною правдою, основою на різнорідності характерів» [92, 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 при цьому 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 це протиріччя врешті-решт і приводить її до загибелі. Пара-лельні сюжетні лінії п'єси (Зінька – Самрость, Зінька – Роман, Роман – Хведоска, Роман – селяни) теж свідчать на користь «нової драми».

Наявні прикмети «нової драми» й у п'єсі «Замулені джерела» (1895), де, поперше, відбувається паралельний розвиток кількох сюжетних ліній (Женя Необачна – Конон Зажеря, Нарциса Павлівна – Тіпка, Конон Зажеря – Фіона), а подруге, відбувається поступове наростання внутрішнього трагізму центральної героїні, який з'являється, з одного боку, внаслідок її сімейних негараздів, а з іншого – неможливістю реалізації народницьких сподівань. Це внутрішнє напруження, що, без сумніву, передається читачеві й глядачеві, і є основним рушієм дії.

Практично повністю на засади нової європейської драми переходить Кропивницький у п'єсі «Страчена сила» (1903), котру він, як відомо, не поспішав оприлюднювати (найвірогідніше, тому, що вважав її передчасною для сприйняття невідповідним 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 навіпіл. 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 престарілих батьків, а з другого – його як справжнього християнина терзають муки совісті за пограбування купця. Відтоді, 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 призводять його до самогубства.

Страждаючи від нестерпних душевних мук, Єфрем сподівався, що про його злочин ніхто не знає. Але і в цьому він прорахувався, позаяк 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...» [36, 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 прискорює розв'язку.

Перед тим, як покінчити з життям, Єфрем залишає пакет із надписом: «Єго Високоблагородію господіну судовому следователю, со вложенієм 935 р., от крестьяніна Єфрема Заїки...» [36, с. 366]. Ці гроші він почав збирати відтоді, як зрозумів, що пограбування купця було фатальною помилкою, котру хотів виправити хоча б ціною власного життя.

Драма «Страчена сила» є, поза сумнівом, одним із тих творів, у яких на філософсько-психологічному рівні осмислюються загальнолюдські проблеми, відкриваються найтонші площини внутрішнього життя людини. Подібні п'єси зрозумілі будь-якому читачеві й глядачеві незалежно від роду його занять і країни проживання.

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 інші, в яких драма все більше втрачає свої традиційні жанрові прикмети (відсутність єдиного центрального персонажа, нівелюється сюжетний розвиток подій, рух дії відбувається в основному завдяки наростанню внутрішнього напруження героїв, а не їх прямому зіткненню тощо). Водночас повністю перейти на засади «нової драми» драматург все-таки не поспішає, оскільки вважає, що масовий український глядач ще не підготовлений до сприйняття глибоких психологічних творів. Як театральний діяч він постійно мусить дбати про сценічність своїх п'єс, від чого у значній мірі залежить їх популярність, 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» [38, с. 456].

Вельми помітні ознаки нової європейської драми також у творчості Карпенка-Карого, особливо в п'єсах останніх років життя. У цьому контексті варто згадати передусім його комедії «Суєта» (1903) і «Житейське море» (1904).

Певний шлях до нової європейської естетичної системи пройшли у своїй творчості й деякі інші тогочасні українські драматурги. Серед них, зокрема, І. Франко («Украдене щастя», 1893; «Учитель», 1896) і Б. Грінченко («На новий шлях», 1906). Разом вони підготували ґрунт для появи п'єс Лесі Українки,

В. Винниченка, О. Олеся, С. Черкасенка, які вже на повний голос заявили про приналежність української драматургії до «нової драми».

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 п'ятнадцять – двадцять 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. Дискурсія 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 сенсі 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» [56, 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...» [56, с. 19].

І з цим важко не погодитись. Українська драматургія, як і вся вітчизняна література загалом, майже до кінця ХІХ 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. Однак, 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» [56, с. 38].

Іншим промовистим прикладом руйнування тісних народницьких рамок є поетичні переклади у 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. Стефаніка («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 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...» [13, 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» [83, с. 62 – 75]. Лейтмотивом цієї доповіді стало за судження 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 молоді письменниці знайшло відображення в її драматургії («Блакитна троянда»; 1896).

Одним із найефективніших засобів руйнування народницьких рамок української літератури (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.

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 [11].

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 – М. Моклиця й Є. Васильєв. Перша, вважаючи, що загальний план руху зазначеної національної естетичної системи «цілком відповідний етапам становлення європейського модернізму» [47, 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. Окрім 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» [47, 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 із 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 [8, с. 392 – 433].

Окремі ознаки символізму і екзистенціалізму можна віднайти у драматургії Кропивницького. «Символізм» Кропивницького пов'язаний, поза сумнівом, із впливом на естетично-художнє мислення митця філософії життя Ф. Ніцше, що була досить популярною в Європі (в тому числі і в Україні) наприкінці XIX – початку XX 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.

Основний конфлікт твору полягає у протистоянні збіднілої частини селянства й представників офіційної влади та поміщицьких прислужників. Повновладним господарем у селі відчуває себе панський прикажчик Андрій Тимофійович, який, користуючись темнотою й заляканістю односельців, примушує їх працю-

вати в поміщика за мізерну платню. Але, попри все, селяни все-таки намагаються протестувати, хоча роблять вони це надто вже не сміливо. До страйку їх підштовхує такий же, на перший погляд, пересічний селянин Данило Кугутенко, котрий насправжки відіграє роль провокатора. 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» [36, с. 264]. Чимало інших селян теж дають згоду приєднатися до тих, хто наважився страйкувати.

Така форма селянського протесту є цілком виправданою, позаяк 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» [36, 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 Хвилимона. «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 Хвилимона» [36, с. 307].

Виборюючи економічні права своїх односельців, Хвилимон вступає в конфлікт із представником влади і в критичний момент поціновує свою людську гідність вище за власне життя. А тому в моральному плані він стоїть на такому високому щаблі, який є недосяжним ні для його опонента, ні для темної селянської маси (читай: надлюдина і натовп).

Хвилимон 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, бездушною й брутальною.

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 яюсь 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...» [38, 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 попадая – 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 Сьорен К'єркегора, 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. Хайдеггер, 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 житейської 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» [20, с. 390 – 391].

Парадокси й абсурди з точки зору здорового глузду є нормою життя і для жителів глухого українського села, змальованого у драмі Кропивницького «Замулені джерела» (1895). Тут навіть представники влади не вважають чимось незвичайним те, що їхній земляк Конон Зажеря, керуючись забобонами старої бабіворожки, бере на ланцюг власну дружину.

Інший приклад всеохопного безладдя й безглуздя спостерігаємо в родині глитаїв Гнітів 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 Гніта 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 і до сприйняття інших модерністських новацій, свідченням чого є такі дещо ідеалізовані персонажі, як Василь Сокурєнко («Помирились»), Яків Приблуда («За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання»), Конон Блискавиченко (одноіменна драма). Згадані постаті можна кваліфікувати як неоромантичні, оскільки, з одного боку, вони не є типовими, а з іншого – на таких прикладах драматург прагнув створити своєрідний еталон людини, що мала докласти зусиль для удосконалення суспільства.

Українська драматургія в контексті національної і європейської літератури: компаративістський аспект

На рубежі ХІХ і ХХ століть, коли перед подвижниками українського професійного театру досить гостро постає проблема поповнення й оновлення репертуару, вітчизняні драматурги все частіше вдаються до практики переробки малосценічних п'єс, інсценізації епічних і прозових творів інших авторів. Подібні експерименти мають витoki ще з античних часів. О. Чугуй, зокрема, звертає увагу на те, що фабулу для своєї п'єси «Кіклоп» Еврипід запозичив із ІХ пісні «Одиссеї». А широковідома повість М. Карамзіна «Бідна Ліза» «побачила світло рампи ще за життя її автора» [95, с. 87 – 94]. У цьому контексті варто згадати й Г. Квітку-Основ'яненка, який переробив власну повість «Щира любов» на одноіменну комедію. Завдяки вдалому переосмисленню чимало таких творів стали відомі масовому глядачеві й зажили неабиякої популярності.

Ще більшим був вплив на українську драматургію національної і світової літератури. Характерним прикладом є невмируща «Наталка Полтавка», «сліди» якої позначилися на українському драматургічному процесі всього ХІХ століття, в тому числі на творах таких визначних авторів, як Т. Шевченко і М. Кропивницький. Можна сказати, що «п'єса Шевченка “Назар Стодоля” є прямим продовженням в українській драматургії традицій “Наталки Полтавки” І. Котляревського. Це зумовило подібний характер розвитку сюжету, побудованого на традиційному любовному трикутнику, однак уже в суто мелодраматичному ключі» [17, с. 66].

Подібна доля була вготована і Шевченковій мелодрамі. «“Назар Стодоля” розвиває кращі традиції сценічної драматургії. Художній досвід Шевченка-драматурга широко використовували у своїй творчості не тільки письменники-романтики другої половини ХІХ ст. (Ю. Федькович і С. Воробкевич у жанрі мелодрами), а й представники реалістичної драматургії М. Старицький, М. Кропивницький і І. Карпенко-Карий» [17, с. 72].

Відчутний вплив на українській драматургії позначився так само з боку світової літератури, зокрема європейської. У творчості Кропивницького, наприклад, вельми помітні шекспірівські традиції. «Шекспіра батько обоженював, – згадує письменників син. – Часто любив повторювати, що ніхто так не знав серця людського, як Шекспір» [30, с. 142]. Мабуть, не випадково під час перебування в російських трупах він грав таких героїв великого англійського драматурга, як Отелло, Перший сенатор («Отелло»), Перший актор («Гамлет»), Табольт («Марія Стюарт»). Відтак цілком зрозуміло, чому на схилі літ, коли нарешті настала можливість виконувати твори іноземних авторів на рідній сцені, Кропивницький береться за переклад трагедії «Отелло», яку завершує 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 листі до М. Комарова 2 жовтня 1906 р. – Вже перелицював “Отелло”» [38, с. 516].

Український переклад «Отелло» тоді вже існував. Зробив його свого часу П. Куліш. Але Кропивницький вважав, що Кулішевий «Отелло» виконаний «дуже тяжкою мовою, не коною (сценічною)» [38, с. 516]. Так, приступаючи до роботи над своїм варіантом, драматург звернувся з проханням до вдови Куліша Олександри Михайлівни (справжнє ім'я письменниці Ганни Барвінок) надіслати йому примірник перекладу, зробленого її чоловіком [38, с. 519], мабуть, для порівняння.

«Отелло» Кропивницького одержав цензурний дозвіл. П'єса готувалась до постановки у трупі Л. Сабініна. «Посилаю Вам “Отелло”, – зазначає митець 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» [38, с. 520]. Однак жодних відомостей про виставу за цією трагедією Кропивницького віднайти, на жаль, не вдалося.

Після завершення роботи над «Отелло» у Кропивницького виникає задум здійснити переклад комедії Шекспіра «Венеціанський купець». Про це він повідомляє в тому ж таки листі до М. Комарова [38, с. 516]. Однак будь-які інші свідчення про це відсутні.

Мольєрівські традиції вельми відчутні у драмі Кропивницького «Глитай, або ж Павук». Головний персонаж твору Йосип Бичок багато в чому нагадує широковідомого Тартюфа. До творчості Мольєра звертається Кропивницький і в передостанній рік свого 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 український багатіїв, які в гонитві за дворянськими титулами незрідка опиняються в комічній ситуації. Центральний персонаж комедії багатий селянин Харько Мандрика, прагнучи поріднитись із знатною родиною, одружується з донькою збіднілого дворянина Кочержинського, але досить скоро усвідомлює, що жорстоко помилився («дворяне рідняться не з нами, а з нашими грішми») [37, с. 563]. Нові родичі постійно докоряють Харькові за його мужицьке походження, а жінка-аристократка (Зізі), яку віддали заміж усупереч її бажанню, майже відкрито зраджує нелюба-чоловіка з гульвісою-сусідом. Допмагає дружині в її походеньках спритна покоївка Лукерка, яка нагадує дотепних наймитів із веселої комедії-оперетки «Пошились у дурні».

Окрім Харька з його неприродним устремлінням будь-що піднятися вище свого становища, автор нещадно висміює аристократичну пиху його тестя й тещі, які повсякчас хизуються своїм знатним походженням, а також 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-Хомутинська.

Останнє прізвище до певної міри пов'язане з родоводом самого письменника. Як зауважує його син Володимир, хтось сказав батькові, що їхні предки «носили подвійне прізвище – Грище-Кропивницьких». Сам драматург, звичайно ж, 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» [30, 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 могло б зробити її привабливою для глядачів. Згадуючи про цю п'єсу, автор характеризував її, до речі, як «легку й дуже смішну» [38, с. 568]. Проте 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 особисто опікувався сценічною долею своїх драм і комедій.

Кращі традиції світової літератури продовжує Кропивницький і в деяких своїх інших творах, зокрема у драмі «Старі сучки й молоді парості» (1908). Головний герой 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 якомога більше накопичити коштовностей. Жага до збагачення у цього персонажа настільки сильна, що він не спиняється навіть перед тим, аби позбавити життя свого конкурента купця Антонію, який надає своїм боржникам безвідсоткові кредити. Схожа колізія розвивається і в стосунках Тихона Кирпи з чесним сільським підприємцем Василем Музиченком.

Гарпагон у своїй патологічній скупості і недовірі до власних дітей переходить межу здорового глузду. Аби 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 багатство (і так зрозуміло, що неправедним шляхом). Мабуть, тому постать Гарпагона не здається такою огидною, як образ, створений Кропивницьким. Засуджуючи вчинки мольєрівського персонажа, сміючись над його патологічною скнарністю, читачі й глядачі водночас у якійсь мірі й співчують цій літній напівбожевільній людині, чого не можна сказати про Кирпу.

Через постійний страх продешевити неабиякі продовольчі запаси Гобсека просто згнивають. Щось подібне відбувається й з персонажем Кропивницького, який, побоюючись переплатити, втрачає можливість придбати необхідну для його господарства парову машину.

Не викликає жодних сумнівів і спорідненість Кирпи з пушкінським Бароном. Йдеться передусім про такі негативні риси в їхніх характерах, як зажерливість та цинізм. Баронові дублони рясно политі слізьми вдів і 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. Благання знедолених боржників 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 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 Кирпу з образами Шейлока, Гарпагона, Гобсека і Барона, – це непомірна жадібність, котра переходить у хворобу, ім'я якій фетишизм. Кирпа вмирає у скрині з повною жменею червінців. Шейлок, аби мати можливість безконтрольно грабувати своїх боржників, 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.

Водночас своєю поведінкою і деякими рисами характеру Кирпа та його прибічники (дружина Меланія Григорівна, старшина, піп і попадя) до певної міри схожі з героями О. Островського – Диким і Кабанихою («Гроза»). 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, не поштителство 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... [36, с. 203 – 204].

Грибоедовські мотиви помітні і в інших творах Кропивницького. Одним із перших на це звернув увагу З. Мороз, який віднайшов, зокрема, спільні риси в образі трагіка Степанова («Беспочвенники») і Чацького, а також окремі відповідності у поведінці деяких «речистых <...> краснобаев голосистих» зі щойно згаданої п'єси українського драматурга і Репетилова [50, с. 306].

Традиції російської класичної драматургії присутні також у комедії Кропивницького «Помирились», котра 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», які ладні навіть «з доброго приятеля зідрати» [87, с. 148].

І справді, в комедії О. Островського п'яний купець-самодур Тіт Брусков побив Висилиска Перцова, а тому 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 так само дає волю кулакам і теж 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. Проте «Помирились» якоюсь мірою нагадує й фабулу широковідомого водевілю А. Велісовського «Бувальщина», створеного дещо раніше, ніж згадана комедія російського драматурга. У «Бувальщині» так само є закохані й мачуха, яка їм протидіє, і де зрештою все теж закінчується шлюбом. 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 Ферапонтовича.

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 конкретним літературним твором (хоча й цього повністю 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 «і в українській і в російській драматургії ці теми варіювалися десятки разів, а нехитрі сюжетні колізії перекочувували з одного водевілю в інший» [19, с. 302].

Сучасна Кропивницькому критика порівнювала його драму «Де зерно, там і полова» (інша назва – «Дві сім'ї»; 1888) з толстовською «Владою темряви». Головна точка дотику вбачалася в тому, що обидва письменники показали у своїх творах явища, характерні для їхнього часу в російському і українському селах. Типовим героєм цієї доби був сільський буржуа. У Толстого – це Микита, а у

Кропивницького – Самрость. На підставі цього робиться висновок про певний вплив Л. Толстого на українського письменника [55].

З іншого боку, М. Йосипенко звертає увагу 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 общинне життя, то Кропивницький, навпаки, науці і прогресу надавав великого значення.

Виходячи з подібних міркувань, Йосипенко, цілком аргументовано 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» [21, с. 207 – 209]. Хоча, як на нашу думку, все ж таки не варто категорично заперечувати наявність творчих традицій Л. Толстого, а також інших класиків світової літератури в п'єсі «Де зерно, там і полова», оскільки будь-який письменник, а надто такого масштабу, як Кропивницький, завжди у своїй творчості відштовхується від кращих зразків своїх попередників, а «Влада темряви» вже сучасниками сприймалась як неперевершений шедевр. Щобільше, образи головних персонажів у згаданій п'єсі Кропивницького до певної міри нагадують також героїв з драми О. Островського «Гроза» й комедії О. Грибоедова «Лихо з розуму». У постаті Насті Жлудихи, наприклад, простежуються спільні риси з Марфою Кабановою: обидві стоять на чолі своїх сімей, вірять у різноманітні забобони й нісенітниці, проявляють деспотизм щодо своїх близьких і рабську залежність від думки поважних, з їхньої точки зору, людей. Варто згадати такий епізод. Дізнавшись, що її молодший син Роман хоче одружитися з дівчиною з незаможної родини, Настя у відчай викрикує: «Ой сором!...». І далі додає щось таке добре знайоме, грибоедівське: «Тепер попадає та дячиха висміють мені очі!» [34, с. 62].

Чимало спільного також в образах Зіньки й Катерини. Обидві вони з багатих родин, обох їх заміж віддали без кохання, після одруження і та, і та, опинившись у сімейному рабстві, особисте щастя намагались знайти в позашлюбних відносинах і, нарешті, втративши надію на краще майбутнє, покінчили життя самогубством.

Наявні паралелі й між образами коханих Зіньки і Катерини – Романом Жлудем і Борисом Григоровичем. І той, і той освічені, обом їм притаманне розуміння великого значення для подальшого розвитку села науки й прогресу, обидва вони співчують центральним героїням і водночас обидва нездатні 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 і заслуговує на співчуття.

Досить привабливою у плані зіставлення з толстовською «Владою темряви» є так само п'єса Кропивницького «Зайдиголова» (1889). Одним із перших на певну спорідненість творів звернув увагу ще О. Суворін. На думку досвідченого театралла, п'єса українського письменника створена під явним впливом «Влади темряви». Втім, 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...» [81, с. 88 – 91].

Помітний вплив Л. Толстого відчувається і 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 [59, с. 36].

Утім, не залишились не поміченими українською науковою думкою і суттєві відмінності у згаданих п'єсах. Так, П. Рупін 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 і Василь Лобода, «моральне просвітління» якого виправдовується «всією безвільною вдачею героя, по суті ще здатного на кращі вчинки» [67, с. 79 – 80].

Ведучи мову про вплив європейської драматургії на творчість вітчизняних авторів, не можна обійти увагою літературний доробок Карпенка-Карого. Йдеться, власне, про комедію «Розумний і дурень» (1885), котра за своїм сюжетом перегукується з п'єсою О. Островського «Свої люди – поквитаємось». У згаданому творі спритний і шахраюватий прикажчик настільки втирається в довіру до свого хазяїна, що останній віддає за нього свою доньку й переписує на зятя все майно. Однак у фіналі той відмовляється заплатити за «збанкрутілого» тестя навіть незначну суму штрафу. Таким чином, ошуканий родич за борги перед кредиторами опиняється у в'язниці.

Подібна колізія відбувається і в комедії Карпенка-Карого, але копіюванням фабули Островського це навряд чи 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 своє господарство, а потім через шахраювання «кмітливого» підпри-

ємця ледве не опиняється у в'язниці, позаяк «вдячний» син, наслідуючи літературному попереднику із згаданої комедії Островського, хоче зекономити на сплаті штрафу.

Традиції української драматургії кінця XIX – початку XX ст. простежуються також у п'єсах І. Франка. На це звертав увагу сам письменник, який 1898 року у праці «Русько-українська література» зауважував, що кращі драматургічні твори наддніпрянських авторів (таких, зокрема, як М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, Панас Мирний та деякі ін.) буквально «оживили» «галицько-українську драматичну продукцію». І далі додає: «Під впливом українців було написане моє “Украдене щастя” і наступні драми з сучасного сільського життя (“Рябина”, “Учитель”»)» [92, с.100].

Доброю ілюстрацією до цього є образ сільського багатія Вольфа Зільберглянца з драми «Учитель» (1896), який своїм вовчим характером, своїм умінням обплутувати боргами знедолений сільський люд ніби повторює «богоугодні діяння» Йосипа Бичка («Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького). «...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» [88, с. 75].

Залякуючи односельців, Бичок розповсюджував чутки, нібито він великий чаклун і вміє «насилати хворобу і злидні» [33, 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» [88, с. 103].

На драматургічній творчості Франка позначився і вплив Карпенка-Карого. Особливо відчутно це в драмі «Будка, ч. 27» (1896), що своїм сюжетом перегукується з «Наймичкою» І. Тобілевича. Певні паралелі можна провести, зокрема, між такими персонажами, як глитай Василь Цокуль і Прокіп Завада, а також їхніми жертвами – Мотрею і Ксенею відповідно. Щоправда, проблема відповідальності за скоєний злочин бачиться драматургам по-різному. Персонаж Карпенка-Карого ще в молоді роки звабив юну наймичку Мотрю, яку його батько з немовлям на руках виставив за поріг. А потім через багато років потому розбещений глитай згвалтував ще й Мотрину, а отже, і власну доньку. Усвідомивши, який пекельний гріх на його совісті, Цокуль ладен прийняти найстрашніші фізичні муки, аби тільки хоч якось загладити свою провину. Подібна історія мала місце замолоду і в біографії Прокопа Завади, який теж, мов іграшку, зламав життя молодій дівчині: спокусив, а коли вона завагітніла, відштовхнув від себе. «...Я три дні і три ночі, як собака, скавучала під його порогом, – згадує через двадцять років потому Ксеня, – руки й ноги його цілувала, щоб не губив мене, щоби не ламав свого слова, щоби змилювався хоч над тою дитиною, що я від нього під серцем носила.

Все дарма. Відіпхнув мене! Його мати помиями мене обливала, його батько палицю поламав на моїх плечах» [88, с. 373–374]. Все це до певної міри нагадує сумну історію Мотрі – героїні Карпенка Карого. І хоча фінали п'єс суттєво різняться, і в тому, і в тому творі зло все-таки не залишається безкарним. У Карпенка-Карого покарання винуватця трагедії згвалтованої дівчини лежить у моральній площині, тоді як Прокопу Заваді мститься його ж жертва.

Простежуються паралелі й між іншими героїнями Карпенка-Карого і Франка – Харитиною і Зосею. Остання, щоправда, не стала жертвою Прокопа Завади. Але це, ймовірно, тільки тому, що від подальшої сумної долі її ціною власного життя врятувала Ксеня.

Прикметно, що традиції української драматургії відчутні у творчості А. Чехова. У цьому неважко пересвідчитись, зіставивши амплу дійових осіб у драмі Кропивницького «Олеся» (1891) і комедії «Вишневий сад» (1903). Так, поміщик Леонід Загрива своєю поведінкою та ліричними монологами багато в чому нагадує Любов Ранєвську, а прагматичність іншого персонажа з твору українського митця Кіндрата Балтиза має спільні риси з діловою хваткою Єрмолая Лопакіна. 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 душещці, 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... [34, 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... [94, 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 посмотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! [94, с. 650 – 651].

Певний перегук помітний і між представниками молодого покоління, що є виразниками нового більш справедливого життя. У Кропивницького таким персонажем є Олесь 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 господарів.

Уславлений російський драматург був, звичайно, добре обізнаний з творчістю українського колеги. На межі ХІХ – ХХ століть п'єси Кропивницького користувалися великою популярністю не тільки в Україні, а і в Росії. Відтак з огляду на це, мабуть, зовсім не випадково головного героя свого оповідання «Людина у футлярі» Белікова Чехов устами іншого персонажа називає «Глитай, або ж Павук» [94, с. 261].

Отже, цілком імовірно, що поштовхом до написання «Вишневого саду» була саме драма Кропивницького «Олесь».

Використовував літературні надбання Кропивницького й Олександр Довженко. До такого висновку можна дійти аналізуючи кіноповість «Україна в огні», де досить чітко простежується концептуальна опозиція «добро – зло». В центрі уваги твору, як відомо, пересічна українська сім'я Лавріна Запорожця, яка протиставляється родині Купріяна Хуторного. Подібний прийом у свій час використав у п'єсі «Дві сім'ї» Кропивницький, у якого теж змальовуються дві родини – «гарна» Степана Рєви і «погана» Насті Жлудихи. У «гарній» сім'ї Лавріна Запорожця, умовно кажучи, все добре. Всі його п'ять синів – Роман, Іван, Савка, Григорій і Трохим – з перших днів війни пішли захищати Вітчизну. І жоден з них не побіг під натиском ворога. Власне сам глава сім'ї й відвіз їх на війну. Зовсім протилежна ситуація у «поганій сім'ї» Купріяна Хуторного. Його сини, Микола і Павло, при першому ж серйозному випробуванні не просто схилили, а покидали зброю й побігли з поля бою, стали дезертирами.

Отже, сини Лавріна Запорожця воюють, а сини Купріяна Хуторного разом з іншими, такими ж як вони «загубленими душами», пиячать у батьковій клуні.

Прикметно, що в обох «поганих» сім'ях народжуються справжні моральні потвори, для яких не існує жодних християнських цінностей. У п'єсі «Дві сім'ї» Кропивницького це Самрось Жлудь, старший син Софрона і Насті, який постійно знущається над дружиною і доводить її до самогубства, а в Довженковій «Україні в огні» – молодший син Купріяна Хуторного Павло, який убиває рідного батька і йде на службу до ворогів, де скоює ще чимало злочинів.

Сім'ї Лавріна Запорожця і Купріяна Хуторного як протилежні полюси із знаком «плюс» і знаком «мінус» притягують до себе інших подібних собі персонажів. «Гарна» родина поповнюється Василем Кравчиною, тобто ще одним відважним захисником Вітчизни, а в клуню до «поганої» стікаються негідники – такі ж дезертири, як і Купріянови сини.

Цей же прийом використовується Довженком і при протиставленні української родини Лавріна Запорожця й німецької полковника Ернста фон Крауза. Щоправда, тут протиставлення відбувається нарівні родин двох ворогуючих народів – українського і німецького. Характеризується воно своєю безкомпромісністю, боротьбою не на життя, а на смерть. Українську сім'ю у цьому протистоянні представляють Лаврін, Роман і Олеся Запорожці, а німецьку – полковник Ернст фон Крауз, його син лейтенант Людвіг Крауз, дружина й невістка полковника. Між цими родинами, як і поміж народами, представниками яких вони є, точиться запекла війна, у тому числі й на локальному, міжродинному рівні.

Традиції драматургії Кропивницького чітко простежуються і в творчості Дмитра Бедзика. Особливо це стосується драми «Крик землі», котра багато в чому схожа на п'єсу «Скрутна доба». Подібні навіть умови, в яких діють персонажі цих творів. У «Скрутній добі» події розгортаються під час першої російської революції 1905 – 1907 років, а у «Крику землі» – наприкінці 1917 і 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 і його літературним попередником. Полягає вона передусім у ставленні самих авторів до своїх персонажів, обумовленого, ясна річ, світоглядом письменників – гуманістичним Кропивницького й більшовицьким Бедзика. Якщо Кропивницький співчуває своєму герою, висловлює його устами свої заповітні 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 погодитися зі 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 підприємництву. 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 в тім, 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» [4, с. 52].

Якоюсь мірою перегукується з Гордієм Поваренком і персонаж комедії О. Корнійчука «В степах України» – Довгоносик. Цей останній так само не відзначається сталими моральними устоями і намагається створити для себе «цвітушу жизнь» завдяки забороненій в умовах соціалізму комерційній діяльності.

Окрім того, «живі традиції кращих творів Кропивницького» відчутні в п'єсах «Комуна в степах» М. Куліша, «Диктатура», «Дівчата нашої країни» І. Микитенка, «Приїздить 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 народно-поетичних мотивів» [21, с. 273].

Кропивницький і Шевченко

Тарас Шевченко в житті і творчості Марка Кропивницького мав винятково велике значення. За словами драматургового сина Володимира, «Кобзар» для його батька був «своєрідним Євангелієм». Своїм життям, що було присвячене боротьбі за національне відродження України, Кропивницький багато в чому нібито повторював багатостраждальну долю Шевченка. Навіть дитинство його схоже на Тарасові сирітські роки. Кропивницький зростав без матері і нерідко разом із сестрою був голодним і ночував у нетопленій хаті. Як і Шевченко, він жив серед простих людей, друзями його були кріпацькі діти. Отже, ще змалку йому довелося зазнати всіх тих прикрощів, що тільки могли випасти на долю сироти.

У домі Кропивницького, в Затишку, було кілька різних портретів та скульптурних зображень Шевченка, а в залі стояв великий гіпсовий бюст. Один із портретів поета, мальований олійними фарбами, висів у ідальні-вітальні на найпочеснішому місці.

У ті часи в Україні (в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Єлисаветграді), а також у Петербурзі та деяких інших українських і російських містах існувала традиція відзначати річницю смерті Кобзаря. Часто в таких концертах на запрошення організаторів брав участь і Кропивницький. До його репертуару 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 Кропивницького у грудні 1886 року на літературному вечорі Санкт-Петербурзького товариства любителів сценічного мистецтва. Спочатку актор прочитав Шевченкову поезію «Чернець». Декламація, на думку Д. Мордовця, 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 було ще більш вражаючим, якщо тільки можна користатися порівняльними ступенями у подібних випадках і якщо тільки талант може перевершити самого себе».

Д. Мордовець 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» [48, с. 72].

Так же дивовижно виконував твори Шевченка Кропивницький і на харківській сцені. В одному зі своїх листів до М. Аркаса (від 11 березня 1908 року) він, зокрема, зауважує: «У Харкові я зробив добрі збори». І далі запитує адресата: «Чи у вас читають у “Просвіті” “Холодний Яр”? 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?» [38, с. 536].

Один із останніх виступів Кропивницького на вечорі пам'яті Шевченка відбувся 13 березня 1910 року у Києві. «Пам'ятаю як зараз, – згадує 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...» [42, с. 89].

Майстерність Кропивницького-читця полягала у тому, що він не декламував у прямому розумінні цього слова, а нібито розмовляв з самим собою. Він робив якісь «не узаконені» 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 велетень думки і моральної сили. Прості шевченківські слова глибоко западали в серце і запам'ятовувались на все життя» [28, с. 334].

До участі в шевченківських вечорах Кропивницький намагався залучити і 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: «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» [30, с. 87].

12 червня 1898 року Кропивницький разом зі своєю сім'єю на пароплаві здійснив поїздку до Канева – на могилу Шевченка. Тут, на місці останнього пристановища Кобзаря, він виголосив невелику промову, а потім натхненно прочитав «Думи мої, думи...» та деякі інші твори поета.

Природно, що у своїй режисерській і акторській діяльності Кропивницький часто звертався до п'єси Шевченка «Назар Стодоля». У нього завжди вмотивованими і до кінця продуманими були кожна деталь, кожна мізансцена. Для митця важило, 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, ймовірно, виховувалась у монастирі, бо в ті часи це було характерним для дочок козацької старшини, особливо якщо зважити на те, що вона зростала без матері. Ця обставина, звичайно ж, мала важливе значення при створенні її образу [43, с. 186].

Відомий театральний критик О. Суворін був у захопленні від того, з якою майстерністю Кропивницький режисював 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» [81, с. 4 – 6].

Під час перших гастролей театру корифеїв у Петербурзі Кропивницький кілька разів виставляв «Назара Стодолю». Обрав він цю драму, як уже йшлося, і 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, так само досконало у шевченківських спектаклях драматург виконував ролі Назара і Гната.

З великим задоволенням виставляв Кропивницький також твори інших митців, в основі яких була чудова Шевченкова поезія. Одним із таких творів була опера Миколи Аркаса «Катерина», яка вперше побачила світло рамп 12 лютого 1899 року під час гастролей українських акторів у Москві. Спектакль користувався неабиякою популярністю, свідченням чого є те, що упродовж

наступних двох тижнів його грали ще чотири рази (14, 17, 25 і 28 лютого). Ось що писав у ці дні про успіх постановки автору опери сам режисер: «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...» [38, с. 476].

Звертався Кропивницький до Шевченка і у своїй драматургічній творчості. 1872 року він написав драму «Невольник» (за мотивами однойменної поеми Кобзаря). За сюжетом цей оригінальний високохудожній твір близький до шевченківського, хоча є в ньому і суттєві відмінності. Так, у Кропивницького набагато детальніше розповідається про перебування Степана на Січі і в полоні. Для цього драматург спеціально ввів третю і четверту дії. Додав 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 запорожців, 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... [96, 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... [96, с. 287].



М. Кропивницький – Коваль
(«Невольник»)

Така кінцівка поеми не лише серйозно підсилює її патріотичне звучання, а ще значною мірою зміщує й акценти в розумінні того, хто насправді більший ворог – турки, що осліпили Степана, чи цариця, яка позбавила козаків змоги боронити Україну від іноземних поневолювачів. Таким чином, у Шевченка осліплення Степана повністю вмотивовано. Неважко здогадатися, чому від такої кінцівки відмовився Кропивницький, який пізніше в інших творах («Титарівні», «Пропавшій грамоті», «Розгардіяші») досить активно порушував тему козацької вольності. Письменник розумів, що це був би привід для цензурної заборони драми, а йому дуже хотілося побачити її на сцені.

Завдяки цій переробці Шевченкова поема отримала нове – сценічне життя. П'єса користувалась успіхом у глядачів протягом багатьох десятиліть. Особливо велику популярність мав «Невольник», коли роль Ковалю виконував М. Кропивницький, а Ярину – М. Заньковецька.

Варто зауважити, що Кропивницький написав до цього свого твору пісню «Ревуть-стогнуть гори-хвилі...», яка згодом стала сприйматись як народна. Ця пісня органічно вписується в загальну фабулу драми і свідчить про талановитість тоді ще молодого автора.

На початку 1890-х років Кропивницький створює ще одну п'єсу за шевчківським 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...» [64, с. 247].

Значно вище була поцінована драма на сторінках галицького часопису «Зоря», де 1892 року вона 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 яким вона, на наш погляд, займе визначне місце» [16, с. 239].

У цілому позитивно поцінювалася п'єса і за радянських часів, зокрема, у працях Й. Куриленка й І. Пільгука [39, с. 120; 59, с. 39].

За змістом перший варіант (основний) драми Кропивницького багато в чому нагадує Кобзареву «Титарівну». 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 чинники, зосереджує увагу на патріотичному аспекті звучання п'єси. Саме цим перш за все і 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 посміялася над ним. Віднеслась як до нерівні, хоча після й спокутала свою провину палким коханням.

У титарівні, на відміну від Микити, добре серце. Дівчині притаманна ціла гама позитивних емоцій. Їй дуже прикро за той стидкий учинок, 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 полюбила
Микиту бідного того! [97, 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 полюбила» чи не найбільшого 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» [97, с. 100] – ніщо не допомогло.

Проте Микита не вартий такого великого й щирого почуття. Всі його зусилля націлені лише на те, щоб помститися титарівні. Його жага помсти не має 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, звинувачуючи у цьому 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. Вельми переконливо поет показує це всього одним штрихом. Скоївши злочин, Микита

...пішов, співаючи,
Соцькому сказати,
Та щоб ішов з громадою
Дитину шукати! [97, 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 [97, с. 104].

Образ Шевченкової титарівни має тісний зв'язок з фольклором. Її доля співзвучна з долею згаданої вже Ганнусі з народної пісні, яку наводить Франко у своїй праці «Жіноча неволя в руських піснях народних». Утім, на відміну від Ганнусі, героїня Шевченка не повинна в смерті свого немовляти. Щоправда, довести це не може. Однак Господь бачить усе. Від нього не приховаєш того, що вдалося сховати від людського ока. За порушення головних християнських постулатів Всевишній карає Микиту згідно з його тяжким злочином. Але, зауважує Кобзар,

Не смертю! – він буде жить,
І сатаною-чоловіком
Він буде по світу ходить
І вас, дівчаточка, дурить
Вовіки [97, с. 104].

Кара ця, безперечно, страшніша за смерть. Навіть таку жахливу, яка 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 Кривиницький. 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, щоб якось насолити дівчині за те, що вона колись привселюдно насміялася над його бідністю. Навпаки, Микита будь-що намагається врятувати 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!» [37, 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, аби 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!» [37, с. 223].

Образ центрального жіночого персонажа в п'єсі Кропивницького теж відрізняється від аналогічного Шевченкового. Щоправда, не так суттєво. Річ у тім, що Настя, хоча й по необачності, але насправжки втопила свого сина. А тому вирок, винесений їй громадським судом, з точки зору тодішніх звичаїв, є виправданим, чого не можна сказати відносно Кобзареві титарівни.

Доповнює свій твір Кропивницький і деякими новими дійовими особами. У нього, зокрема, 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» [39, 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 й 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!... [37, с. 182].

Після цього він уже ніколи не бачив коханої. Сумуючи за своїм милим, дівчина померла. А Свирид «оженився на вольній волі, на козачій долі» [37, 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» [37, 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 [37, с. 178].

Дещо скупими, але разом із тим яскравими барвами змальовує Кропивницький 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», образи матерів з 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 «одинчика», хоче запитати в «орла, чи не бачив він її сина?» [37, с. 190].

Постійні цензурні заборони змушували Кропивницького упродовж багатьох років доопрацьовувати твір. Тому виникло кілька його варіантів. Дозвіл на постановку під назвою «Глум і помста» п'єса одержала лише 1896 року. Притому текст цього варіанту був далекий від первісного. Дія в зазначеній редакції відбувається вже не в «стародавні часи», а на початку ХІХ ст. Відсутня тут і сцена громадського суду. Батька Насті Гаврила Бакаляра з козацького сотника трансформовано в багатого обивателя. Значні метаморфози відбулися й з головним героєм. З борця за волю Микита перетворюється на пересічного лиходія, якого розшукує влада.

Прем'єра п'єси відбулася 2 червня того ж 1896 року в Харкові. Спектакль був поставлений трупю Кропивницького. Автор виконував роль Гаврила Бакаляра, Настю грала Ю. Шостаківська, а Микиту – Д. Гайдамака. Згодом у 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 поні-веченому цензурою вигляді. Первісний варіант драми під назвою «Титарівна» на теренах Східної України вперше опубліковано було лише 1959 року в шеститомному зібранні творів письменника.

Навіть на схилі літ, працюючи над мемуарами, Кропивницький звертається до Кобзаря. Так, 1906 р. у 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 Шевченка:

...А я, брате,
Таки буду сподіватись,
Таки буду виглядати –
Серцю жалю завдавати... [38, с. 101].

Усе своє життя Кропивницький шукає і знаходить підтримку у творчості Шевченка, особливо в часи смутку. В останні роки життя митцеві дошкуляла цензура. «...Шмагає мене цензура, а я пишу, – говорить він у одному зі 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!» [38, с. 509].

Шевченківська тема в житті і творчості Кропивницького мала надто велике значення. Драматург активно пропагував літературну спадщину улюбленого пое-

та, відстоював ідеали, за які той боровся, і сам був невтомним борцем за національне відродження України.

Гоголівська рецепція у творчості драматургів театру корифеїв

Перші переклади гоголівських прозових творів на мову сцени стали з'являтися майже відразу після оприлюднення першоджерел. Маються на увазі «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1833) і «Мертві душі» (1842). Слідом за ними були здійснені переробки «Тараса Бульби» (1847) і «Сорочинської ярмарки» (1848). У другій половині ХІХ ст. подібна практика набрала ще більшого розмаху.

У поле зору українських драматургів гоголівська проза вперше потрапляє в 60-ті роки позаминулого століття. Йдеться про інсценізацію «Вечорів на хуторі біля Диканьки» (1865). З цього часу українські переробки гоголівських прозових творів так само, як і російські, стають звичним явищем. Найбільших успіхів у цій царині досягають драматурги театру корифеїв М. Старицький і М. Кропивницький.

Старицький до духовної спадщини Гоголя вперше звертається 1872 року, створивши на основі повісті «Ніч перед різдвом» музичну комедію «Різдвяна ніч», музику до якої написав М. Лисенко. В цілому сюжет п'єси майже співпадає з гоголівським. Хоча не обійшлося й без деяких відмінностей. Одна із них – це те, що Старицький досить щедро наповнює свій твір різноманітними різдвяними колядками і піснями (здебільшого вертепного походження). Щобільше, він не лише оздоблює його багатим фольклорним матеріалом, а і вводить у художню канву власні поезії. Проза в нього органічно перемежується з віршами. У такому стилі розпочинається, зокрема, перша зустріч коваля Вакули зі своєю пасією Оксаною. Спочатку вони почергово, а згодом дуетом виконують арії, після чого їхній спів плавно переходить у звичайний прозовий діалог [76, с. 58 – 59]. Через деякий час у такий спосіб Вакула спілкується зі своїм майбутнім тестем Корнієм Чубом [76, с. 61 – 62]. До подібної форми комунікації постійно вдаються й інші персонажі.

Крім того, Старицький відчутно підсилює патріотичний аспект своєї комедії. Задля цього він змінює амплу старого запорожця Пацюка, який із простого козака, що тихо доживав віку серед односельців, перетворюється, по суті, на глашатая українофільських ідей. Пацюк за жбаном меду виголошує цілу промову, в якій тужить і за зруйнованою Січчю, і засуджує нові кріпосницькі порядки в Україні, і виношує думку щодо організації нового товариства:

Чи ти, серце, сподівалось скрухи, –
Пережити, ой Січ, нашу неньку?
Що ж то буде, як оте серденько
Вирвуть, виймуть з нашої України?
Безталанна, вже навек загине!
І тепер от – старшина панує,
Та в кріпацтво козаків рабує,
Ще й поспільство гне, свого ж брата...
І нема вже духу одсіч дати;
Мов померли неживі ці люди!..
Ох, шукаю, виглядаю всюди,
Чи не можна товариство мати? [76, с. 99].

Уперше «Різдвяна ніч» була виставлена 1874 року в Києві, у господі друзів Старицького – українських меценатів сестер Марії і Софії Ліндфорс. Але той великий успіх, що супроводжував прем'єру, надихнув авторів (М. Старицького і М. Лисенка) зіграти твір на сцені київського оперного театру. За словами Людмили Старицької-Черняхівської (доньки письменника), «три рази підряд виставляли в опернім театрі “Різдвяну ніч”, і театр був не те що повнісінький, а ще задовго до вистави не можна було вже купити жодного білета» [74, с. 676].

Яскраві спогади про першу постановку «Різдвяної ночі» залишила й Олена Пчілка. «Цей спектакль, – згадує письменниця, – був своєрідним національним святом. Публіка сприйняла п'єсу із захопленням – і п'єса цього заслуговувала. <...> Мені доводилося потім бачити “Різдвяну ніч” уже у вигляді опери, яку виконувала оперна трупа (в Харкові, у 80-х роках, і нещодавно у Києві), та я не бачила в оперному виконанні й тіні того, що дали нам любителі, які виконували вперше “Різдвяну ніч” у Київськiм театрі, у вигляді музичної комедії» [65, с. 68 – 69].

1881 року Старицький здійснює інсценізацію повісті Гоголя «Майська ніч, або Утоплена». Жанр твору, що одержав назву «Утоплена, або Русалчина ніч», був визначений як оперета. Музику до неї написав знову ж таки М. Лисенко. Згаданий твір Гоголя, як і інші повісті з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки», створений на основі багатих фольклорних традицій українського народу, зокрема казки про непрості взаємини осиротілої доньки заможного козака зі своєю мачухою-відьмою, котра своїми постійними наклепами довела падчерку до самогубства. Остання ж, перетворившись на русалку, у свою чергу воліє помститися кривдниці.

Все це знайшло відображення і в творі Старицького, який до того ж оздобив його піснями на власні вірші. «Утоплена...» користувалася великим успіхом у глядачів. Незрідка виставлялася вона і славнозвісним театром корифеїв. Популяр-

ність п'єс за прозою Гоголя спонукала Старицького до продовження роботи у цьому напрямку, і 1890 року драматург завершує оперету «Сорочинський ярмарок». Цьому передував зроблений ним у 1874 році переклад однойменної повісті свого попередника на українську мову.

Фабула повісті Гоголя «Сорочинський ярмарок» теж запозичена з народної творчості. Можна віднайти чимало казок, пісень балад, в яких розповідається про те, як зла мачуха стоїть на перешкоді щастя своєї падчерки, але врешті-решт все закінчується весіллям. Прикметно, що, крім Гоголя (і, ясна річ, Старицького), цим сюжетом скористалось ще кілька відомих авторів, передусім драматургів. Це, наприклад, А. Велісовський («Бувальщина»), О. Островський («Важкі дні»), М. Кропивницький («Помирились») та ін.

1880 року Старицький написав лібрето до опери М. Лисенка «Тарас Бульба» за відомою повістю Гоголя. Це лібрето стало предтечею його однойменної драми (інша назва «Під Дубном»), яку письменник завершив 1893 року. Але остання не одержала дозволу цензурного комітету (через захоплення в ній «вільнолюбним козацьким побутом Запорозької Січі») [78, с. 683]. А тому 1897 року драматург створює новий варіант п'єси, котрий, власне, і ввійшов до репертуару українських труп.

У цілому фабула драми Старицького «Тарас Бульба» мало чим відрізняється від повісті Гоголя, якщо, звичайно, не брати до уваги суттєві скорочення тексту, обумовлені законами жанру драматургічного твору. В центрі уваги старий полковник Тарас Бульба – великий і безкомпромісний патріот, захисник рідного краю. В цьому весь сенс його спартанського життя. У такому дусі він виховував і двох своїх синів, Остапа й Андрія, яким перед відправкою на Січ дає наказ: «...Дай же боже, щоб фортунило скрізь на війні! Щоб бусурмана били, щоб турка били, щоб татарина били!» [78, с. 30]. Однак сталося так, що молодший, Андрій, заради кохання юної полячки зрадив Батьківщину. Зате старший, Остап, повністю виправдав батькові сподівання: загинув мученицькою смертю, але так і не скорився ворогам.

Надто близький духовний зв'язок з Гоголем відчував і Кропивницький. Ще в молоді роки, працюючи на російській сцені, митець з великим захопленням виконував ролі Городничого і Хлопова («Ревізор»), Яічниці і Анучкина («Одруження»). В одному зі своїх листів до А. Маркович (від 28 грудня 1880 року) драматург зауважує: «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» [38, с. 17].

Гоголівський настрій наклав певний відбиток і на деякі п'єси письменника. У зв'язку з цим варто звернути увагу на постать одного з героїв драми Кро-

пивницького «Дай серцеві волю, заведе у неволю» – Івана Непокритого. За своєю вдачею цей улюблений персонаж Кропивницького є справжнім гоголівським козаком (згадаймо образи запорожців із «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 й дусі створив драматург також 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 надто приземленими прагненнями багато в чому нагадують тихе сільське життя, невибагливий побут, одному-нітну буденну балаканину Афанасія Івановича Товстогуба та його дружини Пульхерії Іванівни з повісті Гоголя «Старосвітські поміщики».

У 1890-ті роки з-під пера Кропивницького виходять комедії «Вій» і «Пропавша грамота», створені за однойменними прозовими творами Гоголя.

П'єсу «Вій» драматург написав, імовірно, 1895 року – одночасно з лібрето опери за тією ж гоголівською повістю. Принаймні в листі до Б. Грінченка у 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» [38, с. 444]. Працюючи над твором, письменник намагається максимально зберегти текст першоджерела. Притому проза у нього постійно чергується з віршами.

Однак у комедії можна віднайти й чимало епізодів, яких у Гоголя немає. Це, наприклад, 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 [37, с. 270].

Зі слів того ж Халяви дізнаємося, що взагалі в 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 («Іродіади, Пентефрії, і прочіих 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, й 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! [37, с. 270].

Дійовими особами інтермедії, що розігрується бурсаками, є характерні для цього драматичного жанру персонажі: козак, мужик, циган, жид, 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 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 і 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» [37, с. 273].

Інші персонажі інтермедії теж ведуть себе відповідно до тих уявлень, котрі склалися про них 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» намагається привернути увагу до проблеми освіти і 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 вдається передати загальний дух повісті Гоголя, що було помічено ще сучасною драматургові критикою. «Ви бачите перед собою справжніх гоголівських бурса-

ків, змальованих на весь зріст, з їхніми найдрібнішими типовими рисами», – зазначає рецензент газети «Южный край», що відгукнувся на прем'єру комедії «Вій» у Харкові в травні 1896 року. До позитивних моментів критик відносить також те, що у спектаклі чимало мелодійного співу, чого 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» [3].

Здебільшого схвально поцінований 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» зазначив: «...Переробити якусь повістку або роман на драму, зберігши всі специфічні ознаки, весь дух первотвору – 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» [7, 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 за її межами (Санкт-Петербурзі, Москві, Варшаві, Мінську тощо). За словами драматургового сина Володимира, п'єса «давала аншлагові збори. Її можна було ставити хоч кожного дня!» Актори називали «Вія» «годувальником» [30, с. 49]. До цього слід додати, що роль Сотника при постановці комедії у трупі Кропивницького незмінно виконував автор.

Виставлявся «Вій» і на теренах Західної України, зокрема на сцені театру «Руська бесіда». Залишилися відомості про постановку комедії в 1910-ті роки за режисурою Й. Стадника. Однією з найцікавіших була роль Сотника, яку виконував Лесь Курбас. Актор до певної міри романтизував свого героя, акцентуючи увагу на його запорізькому минулому. «Він молодечо й хвацько витанцьовував у корчмі “козачка”, – підкреслює І. Волицька, – і в його темпераментних рухах вчувався подих запорозької вольниці» [6, с. 107].

Природно, що, взявши за основу своєї п'єси відому повість Гоголя, Кропивницький цікавився першоджерелами твору свого великого попередника. Так, у листопаді 1906 року в листі до М. Сумцова, автора статті «Параллели к повести Н. В. Гоголя “Вий”», драматург зауважує: “Зрісши в слободі, я, звичайно, в дитячих літах чув не раз казку про відьму, схожу з переліченими Вами, але назвиська “Вій” ніколи не чув і думав, що іменно з таким назвиськом існує казка в народі, і

хотів познайомитись з її первотвором. Певно, Гоголь видумав назвисько “Вій”?» [38, с. 519].

У згаданій розвідці Сумцов наводить чимало прикладів (казок і легенд) з українського фольклору, усної народної творчості інших народів світу (російського, білоруського, польського, німецького, англійського тощо), які за своїм змістом перегукуються з гоголівським «Вієм».

Яскравою ілюстрацій до сказаного, на думку вченого, є російська народна казка про те, як дячок їздив на відьмі, а коли остання померла, її батько змусив винуватця три ночі читати над покійницею Псалтиря. Скориставшись порадою літньої жінки, дячок спочатку ховався в колі, яке він намалював роговим ножом, а потім у шафі, де зберігались ризи. Це допомогло йому врятуватися від відьми, котра хотіла його задушити [82, с. 472].

Співзвучна з гоголівським «Вієм» і українська народна казка на цю тему. Найбільш повний її варіант М. Сумцов подає у своїй праці. В казці йдеться про те, як один парубок, ідучи на ярмарок, зустрівся з купецькою донькою, котра стала умовляти його стати її конем. Але хлопчина, порадившись зі своєю бабусею, сам запропонував дівчині перетворитися на кобилу. Коли остання зробилася кобилою, юнак сів на неї і їздив «і по лісах, і по ярах, і по буграх», доки «з неї мило впало». Аж тоді тільки він повернув до її двору. Кобила впала коло воріт і, обернувшись на дівку, померла. Дізнавшись, хто є винуватцем смерті його доньки, купець за великі гроші найняв парубка читати в церкві над померлою Псалтиря. Три ночі читав хлопець над покійницею, і нечиста сила та мертвяки, яких о півночі, підвівшись із труни, скликала купецька донька, нічого не могли йому заподіяти, бо він за порадою своєї бабусі відгороджувався від них іконами: то зображенням Матері Божої, то Покрови, то Спасителів [82, с. 473 – 475].

«Подібність “Вія” Гоголя з народними казками про смерть відьми настільки велика, – констатує Сумцов, – що повість можна вважати переробкою казки» [82, с. 472].

Вельми цікавий матеріал щодо першоджерел гоголівського «Вія» можна віднайти також у статті І. Франка «Вій, Шолудивий Буняка і Юда Іскаріотський», надрукованої 1907 року в журналі «Україна». Спираючись на розповідь селянина з Погоні, записану одним із дослідників, письменник передусім звертає увагу на те, що в усній традиції українського народу існує «уявлення про почвару з довгими повіками, які цілком закривають очі і які лиш іноді, в незвичайних випадках посторонні руки підіймають залізними вилами» [86, с. 50]. Таке уявлення, на думку Франка, сягає своїм корінням у сиву давнину, свідченням чого є один із старих літературних творів XVI століття, знайдений автором розвідки в бібліотеці Василіанського Свято-Онуфрейського монастиря у Львові. Йдеться про так званий «Софроніїв реєстр з невеличким додатком про Іюду предателя». Це опові-

дання, констатує Франко, «далеко давніше від усіх тих реєстрів і сягає, коли няти віри редакторові реєстру, кінця першого віку нашої ери та являється може найстарішою християнською версією людових легенд про Іюду Іскаріотського» [86, с. 51 – 52].

У святих книгах (маються на увазі Євангеліє від Матвія і Діяння Апостольські), провадить далі письменник, подаються дві версії життєвого шляху Іуди Іскаріотського після зради ним Ісуса Христа. Втім, обидві вони зводяться до того, що за свої тридцять срібників Іуда купив хутір, який після смерті останнього стали прозивати Акельдама, тобто «поле крові».

Зовсім інша версія останніх років життя і смерті Іуди пропонується в додатку до Софронієвого реєстру апостолів. Цінність цієї версії полягає передусім у тому, що вона нібито спирається на давно загублену книгу одного з найстаріших отців церкви єпископа Єрапольського Папія «Виклад слів Господніх», що був учнем апостола Іоанна. У згаданому оповіданні розповідається, що по смерті Ісуса Іуда довго ще жив на хуторі поблизу Єрусалима. Голова його так розпухла, що він ледве міг протиснутись по вузьких вуличках міста. «У нього очі заросли повіками так, що він хоч не осліп, але не може бачити світа. <...> Його тіло обкидане струпами, кишить черв'яками, а по його смерті ширить довкола такий смрад, що його хутір лишається незамешканий і люди “і до сього дня” не можуть ходити біля нього не заткавши собі носа» [86, с. 53 – 54].

Завершує Франко свою розвідку висновком про те, що згаданий опис послугував джерелом, з одного боку, для різноманітних фольклорних версій, а з іншого – для зображення Вія в уславленій повісті Гоголя.

Тріумфальне сприйняття п'єси «Вій» театральною публікою підштовхує Кропивницького до переробки для рідної сцени ще однієї гоголівської повісті на тему козацької старовини. Роботу над новою комедією, що, як уже йшлося, дістала однойменну з твором Гоголя назву «Пропава грамота», письменник закінчує влітку 1897 року, а в жовтні того ж року одержує дозвіл на її постановку.

У своїй п'єсі драматург також намагається додержуватись канонічного тексту, а де цього зробити неможливо (не в останню чергу тому, що комедія значно більша за повість) робить спробу пристосуватися до гоголівського стилю, перемежуючи (як і у «Вій») прозу з віршами та народними піснями. Це обумовлено насамперед тим, що на основі пересічної козацької небилиці, якою за великим рахунком є повість Гоголя, Кропивницький прагне 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 жінці жнуть,
А попід горою,
Попід зеленою
Козаки йдуть.
Попереду Дорошенко
Веде своє військо,
Військо запорозьке
Хорошенько [37, с. 337].

Водночас такі доповнення відіграли і певну негативну роль. Автор непомітно перейшов ту межу, за якою нові сцени перестали «працювати» на його основне завдання – показати панорамну картину з життя українського народу за часів козаччини. Стала відчуватися деяка розтягненість тексту. При постановці на сцені невиправдані довготи гальмували загальну дію, що, ясна річ, сприяло появі підвищеної втомленості глядачів, а отже, і зменшенню 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”» [38, с. 568]. На жаль, цей новий варіант комедії після смерті письменника безслідно зник. Можливо, він згорів разом з архівом Кропивницького під час пожежі, що сталась у Затишку (мається на увазі драматургів хутір на Харківщині) відразу після жовтневого перевороту 1917 р.

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 чи інсценізації гоголівської прози. Це, наприклад, 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.

У цьому контексті варто згадати виставу за п'єсою К. Ванченка-Писанецького «Тарас Бульба під Дубном», що відбулась у Харкові в серпні 1893 року. В газеті «Южный край» у зв'язку з цим повідомлялося, що в театрі «Тиволи» була справжня давка, адже уславлений актор грав Тараса Бульбу і грав так, що «дере-в'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» [99].



*М. Кропивницький у ролі
Тараса Бульби*

Цікаве свідчення щодо постановки Кропивницьким п'єси «Тарас Бульба під Дубном» залишив артист В. Красенко, за словами якого, в Кропивницького 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» [29, с.177].

Гоголівська проза постійно надихала митців на створення драматургічних творів, позаяк у ній, як слушно зауважує О. Чугуй, «досить часто використовуються прийоми і засоби, найхарактерніші для драматургічного способу вираження дійсності. Окремі персонажі, як головні, так і другорядні, – старий козак Чуб і Солоха («Ночь перед рождеством»), Тарас Бульба і його сини («Тарас Бульба»), бурсаки – Халява, Брут і Горобець («Вий»), Чічиков і майже вся галерея поміщиків, з якими він зустрічається («Мертвые души»), та інші – виписані з таким драматургічним хистом, що самі просяться на сцену» [95, с. 88].

З іншого боку, повісті Гоголя приваблювали драматургів невичерпним джерелом акумульованої в них багатой духовної спадщини українського народу – передусім в історичному, фольклорному й етнографічному аспектах. А тому створені на їхній основі драми і комедії мали неабияке просвітницько-патріотич-

не значення, сприяли пробудженню національної свідомості українців. Завдяки цим п'єсам, а надто виставам, нащадки уярмленого українського козацтва діставали змогу глибше знайомитися з цікавим і своєрідним побутом своїх пращурів, їхніми вільнолюбними традиціями, героїчною боротьбою з поневолювачами.

Фольклорні традиції

Характерною прикметою української драми з часів «Наталки Полтавки» й «Назара Стодолі» майже до кінця ХІХ ст. є широке використання в п'єсах народнопоетичної творчості й етнографічних елементів. Для української культури, що розвивалася в умовах постійних утисків і обмежень з боку російського царизму, фольклорно-етнографічні традиції були своєрідним захисним механізмом. Завдяки рідній пісні, відтвореному народному обрядові українці продовжували відчувати свою національну ідентичність. Щобільше, це була своєрідна візитка нашої культури. «Чудові українські пісні, артистично заведені в ноти такими майстрами, як Лисенко, Рубець і інші, – зауважує І. Франко, – здобули собі серця всієї Росії; вони для многих творили головну атракцію українського театру, особливо в часи його гостини по неукраїнських губерніях» [87, с. 183].

Іншою причиною цієї живучої традиції був загальний низький естетичний рівень театральної публіки, яка в переважній більшості своїй через суцільну неграмотність не була підготовленою до сприйняття серйозних соціально-психологічних творів. «У масового слухача нерви – віршовки, а розум дитинячий, – констатує М. Кропивницький у січні 1897 року в одному зі своїх листів до Б. Грінченка. – Над чим ми з Вами плакатимем – він реготатиме; а що нам смішне – його те вража!..» [38, с. 456].

Цілком зрозуміло, що за таких обставин досить скоро з'являється чимало шахраїв від мистецтва, які намагаються спекулювати на українському патріотизмі. В постановці окремих режисерів театральної вистави цієї доби часто-густо перетворюються на цілковите розважальне видовище, в якому головна увага приділяється примітивному етнографізму. За словами того ж І. Франка, «постали штуки майже виключно зложені з пісень, склеєних сяк-так зовсім недоладним текстом» [87, с. 183].

Зі смаком глядачів мали рахуватись і досить поважні драматурги. Проте в п'єсах М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, деяких інших авторів домінують все-таки соціальні мотиви, які хоч і супроводжуються мелодраматичними ефектами, оздоблюються звичними для публіки сценами обрядів, перемежуються з ліричною піснею, але всі ці елементи в їхніх п'єсах, як пра-

вило, не затушовують гострі соціальні колізії, а, навпаки, допомагають краще зрозуміти психологічний стан дійової особи, зближають драматичні сцени з народним уявленням про ті чи інші речі. Народна пісня в цю добу незріка послуговує письменникам навіть за сюжет для драматичного твору. До таких творів належать, наприклад, «За Немань іду» В. Александрова, «Бондарівна» і «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Ясні зорі» Б. Грінченка тощо.

Характерним прикладом драматичного твору, в основу якого покладено народну пісню, є так само драма М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1887), де розповідається про трагічне кохання вродливої вдовиної доньки Марусі Шурай та чи не найкращого в селі козака Грицька Шандури. Розпочинається п'єса святковим новорічним вечором. Молодь наряджає одну з дівчат «Меланом» (замість традиційної Меланки у виконанні хлопця) і, обходячи село, співає щедрівки «Ой дзвін дзвонить...», «Ой наша Меланка...» та ін. Вся друга дія присвячена традиційним вечорницям, під час яких дівчата й хлопці співають народних пісень («Ой у лузі і при березі...», «Добрий вечір тобі, зелена діброво...», «Ой зійди, зійди, зіронька та вечірня...», «Ой у полі криниченька...», «Ой на дворі метелиця...»).

Чимало фольклорно-етнографічних елементів можна віднайти також у п'єсах Старицького «Утоплена, або Русалчина ніч», «Сорочинський ярмарок», «Не судилось» тощо. Так, у музичній комедії «Різдвяна ніч» (за Гоголем) парубки й дівчата співають колядки «Добривечір тобі, пане господарю...», «Ой дивнеє народження...», «Нова рада стала...» і т. п.

Мова творів Старицького багата на приказки і прислів'я (інколи в дещо переробленому автором вигляді). Вживаються вони здебільшого задля того, щоб яскравіше відтінити індивідуальність персонажа, окремі риси його характеру, наміри, економічне становище та все таке ін. Так, нерішучість ліберального панича Михайла Ляшенка, одного з центральних героїв драми «Не судилось», письменник ілюструє такими народними перлинами, як «Пан або пропав», «Не страшно, а безглуздо, не спробувавши броду, кидатись у воду» [76, с. 176, 185]. Мову іншого персонажа цієї ж п'єси Павла Чубаня, що активно допомагає селянам у їхній боротьбі з поміщиком за свої економічні права, прикрашають такі крилаті вислови, як «Не такий страшний чорт, як його малюють», «Є воля, буде й доля», «Гуртом, кажуть люди, і батька бити добре», «Урвалася нитка панам» [76, с. 175, 176]. Для селян характерні вирази на кшталт: «Ціну править, як за рідного батька», «У нас – сьогодні Луки, а ні хліба, ні муки» [76, с. 172].

Значну увагу фольклорно-етнографічним традиціям приділяє, як уже йшлося, й Іван Карпенко-Карий. Тісний зв'язок з народною творчістю має, зокрема, його комедія «Розумний і дурень». Вже сама назва п'єси свідчить про використан-

ня письменником багатих фольклорних традицій українського народу, насамперед казок, де можна віднайти чимало сюжетів про сім'ю, в якій є два або три сини. Притому старший завжди «розумний», хоча й постійно порушує загально визнані норми моралі, а молодший, що живе по правді, – «дурник». Однак у кінці твору виявляється, що правда все-таки перемагає кривду, і молодший син одержує законну винагороду. У зв'язку з цим варто згадати, наприклад, такі народні казки, як «Правда і Кривда», «Названий батько» і т. д.

Події в п'єсі «Розумний і дурень» розгортаються в основному навкруги сім'ї заможного селянина Каленика Окуня, що має двох синів – старшого Михайла («розумного») й молодшого Данила («дурня»). Господарством у родині, ясна річ, керує старший син, який у гонитві за багатством ладен закласти свою душу самому дияволу. Михайло в усьому намагається знайти для себе вигоду (згадаймо хоча б його аферу з шинками). Водночас він постійно виставляє Данила перед батьком дурнем, котрий зовсім не опікується господарством, розтринькує спільне добро. Врешті-решт літньому батькові надоїдає «легковажна» поведінка молодшого сина, і він переписує все господарство на старшого, який, власне, цього й прагнув. Розв'язка настає у фіналі п'єси, коли пристарілий Окунь має заплатити штраф або опинитись у в'язниці, притому не за власну провину, а за Михайлове шахраювання. Однак «розумний» Михайло і тут знаходить вигоду. «Посидьте, таточку, три місяці в острозі, – безсоромно заявляє він старому, – і гроші будуть цілі, це все одно що заробите» [22, с. 126]. Проте в останню мить Каленика рятує від ганьби «дурень» Данило, який щойно повертається із заробітків і вносить за батька необхідну суму.

Незрідка звертається Карпенко-Карий до скарбів віковичної народної мудрості і в багатьох своїх інших творах. Промовистим свідченням цього є вже самі назви деяких із них – «Судженої конем не об'їдеш», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» тощо.

Не менш важливе місце фольклорно-етнографічні традиції займають і в житті та творчості Марка Кропивницького. Любов до народної пісні й музики митець успадкував від своїх батьків. Його мати Капітолїна Іванівна добре грала на фортепіано, гітарі, флейті, скрипці, гусях, мала чудовий голос і з великою наснагою співала народних пісень. Батько Лука Іванович знав чимало творів з усної народної творчості. Його улюбленою піснею була «Їхав козак за Дунай...». В родині Маркової бабусі по матері У. Дубровинської, в домі якої майбутній письменник жив під час навчання в Бобринецькій повітовій школі, теж цінували народну пісню.

Природа нагородила Кропивницького щедрим пісенним талантом, який сучасники, мабуть, не без підстав порівнювали з обдарованістю Ф. Шаляпіна. Як

згадує сам митець, у нього «був дужий і високий баритон». Драматург також «добре знав ноти і багато пісень розклав на голоси» [38, 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 драматургом у 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» [75, с. 80].

Ця по-справжньому велика любов до народної пісні, інших перлин фольклору знайшла відображення і в драматургії Кропивницького. Протягом свого довгого літературного життя письменник створив понад сорок п'єс, в більшості з яких щедро використав безцінні скарби народнопоетичної творчості. Дійові особи його творів, насамперед пересічні сільські молодіці й дівчата, незрідка нагадують відповідні образи з народних пісень та балад. Однією з таких героїнь є молода дівчина Явдоха («Замулені джерела»), яка після смерті матері потрапила в батьківській хаті у справжнє сімейне рабство, і для того, щоб хоч якось поліпшити своє вкрай тяжке становище, ладна вийти заміж за будь-кого, тобто за першого-ліпшого, хто посватає. «Звісно, краще було б, коли б і на вроду був непоганий, – розмірковує дівчина, – 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 доіси, не доспиш... Та все що день, то все гірш!...» [34, с. 426 – 427].

У годину невимовного смутку Явдоха звертається до народної пісні, яка співзвучна її горю:

Ой мала я два садочки –
Ні один не цвіте,
Ой мала я два женихи,
Ні один не ходе... [34, с. 453].

З такою ж майстерністю використовує Кропивницький народнопісенну творчість і при створенні образів негативних персонажів. Наприклад, Микити Гальчука («Дай серцеві волю, заведе у неволю»), котрий уважав, що будь-яка дівчина з великою радістю має віддати йому своє серце відразу, як тільки він ошчасливить її своєю увагою. «Щоб то я був за парубок, щоб не посватав, котру схочу» [33, с. 77], – похваляється Микита. Досить добре розкриває цю рису характеру зухвалого багача пісня, яку він співає:

Вулиця гуде, де козак іде,
Ти, дубе, розвивайся.
На козакові та два жупани,
Ти, дівчино, не важся [33, с. 63].

«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» [64, с. 252].

Пісні у творах Кропивницького виконують найрізноманітніші функції. Вони можуть вживатись у нього замість монологів і діалогів. Доброю ілюстрацією до цього є 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 нис, воно рветься,
Гадиною в'ється!
Не приспить його, й не спое
Сон-трава, ні рута;
Одна смерть його загое
Та зілля-отрута [33, с. 173].

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. 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... [33, с. 95 – 96].

В іншій п'єсі («Глитай, або ж Павук») один із персонажів, Мартин Хандоля, виконує пісню про Байду [33, 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 й 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 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 подиграйте, 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...» [34, с. 470].

Типовими рисами характерів зазначених персонажів є невігластво, підлабузництво, розпутство, грубість та все таке інше. Досить наглядно підтверджується це їхнім пісенним репертуаром.

Активно звертався Кропивницький до української пісні і в своїй театральній діяльності, притому не тільки як режисер чи актор, який від імені персонажа виконує на сцені пісню за сюжетом п'єси. Він незрідка влаштовував концерти, провідне місце в яких посідали народні пісні. До репертуару актора входили 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» [66], – ділиться спогадами учасниця дитячих спектаклів митця Олександра 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 [30, с. 39].

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 виконуються такі його пісні, як «Гей, нум, братці, до зброї!» та «Ревуть, стогнуть гори-хвилі». Остання, до речі, дожила до Другої світової війни. Щоправда, в дещо переробленому вигляді:

Ревуть, стогнуть гори-хвилі
На синьому морі,
Плачуть, тужать українці
В фашистській неволі.

Так виконували пісню Кропивницького в селі Пустовойтівці Роменського району Сумської області. А в «селі Манжелія Велико-Кринківського району на Полтавщині трудящі співали інший варіант цієї ж пісні, сповненої віри в перемогу < ...> над фашизмом» [27, с. 142].

Незрідка як народна виконувалася й пісня Кропивницького «Гей, нум, братці, до зброї...». Саме у такій якості вона використовувалася, наприклад, в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (1951).

Втім, у драмах і комедіях Кропивницького можна віднайти й чимало зразків інших жанрів фольклору – прислів'їв, приказок, загадок тощо. Влучні перлини народної творчості Кропивницький застосовує (інколи в дещо модернізованому вигляді) в самих різноманітних функціях – для індивідуалізації мови персонажів, диференціації їх за соціальним положенням, для 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» [33, с. 64]; «Їж борщ з грибами, держи язик за зубами» [33, 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 глянец»; «Ми, пожалуста, сами с усами, только вот нос не оброс» [33, с. 383]; «Пропадай моя деревня, все четыре колеса» [33, 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 коханнячко, як у мішку шило»; «Боже, боже, чого та любов не зможе!» [33, с. 61]. Водночас у відповідь на нав'язливі залициння осоружного їй Микити у 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!..» [33, с. 72]; «Хто мовчить, той двох навчить!» [33, с. 74]. Семен Мельниченко на погрози багатія Микити Гальчука зауважує прислів'ями: «Коли не запряг, то не поганяй»; «Поки хвалько нахвалиться, то будько набудеться!» [33, с. 64]. Щирий серцем бурлака Іван Непокритий характеризує своє матеріальне становище такими крилатими словами, як «Бреду горем, мов тим морем» [33, с. 65]; «З голого, як з святого!» [33, с. 69]. Чесний сільський чиновник Яків Приблуда («За сиротою і Бог з калитою, або Несподіване сватання») висловлює свою життєву позицію за допомогою народної мудрості: «Зароблена чесним трудом копійка краще краденого рубля» [33, с. 157]. Пересічний сільський парубок Охрім («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), висміюючи спотворений зовнішній вигляд морального перевертня Гордія Поваренка («обикновенний фасон на городських кавалерах»), досить влучно зазначає: «А й пристало тобі, як корові сідло! Чепурний, як свиня в дощ!» [33, с. 384]. Одарка, героїня водевілю «За сиротою і Бог з калитою...», атестує чванькуватого підстаркуватого жениха Г. Маляренка таким чином: «Ми добре знаєм, що ви за птиця, не пишайтеся дуже. Ваш батько з матір'ю на смітнику звінчались, з калюжі причащались, у лісі родились, пенькам богу молились» [33, 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!» [34, с. 13].

Варто звернути увагу на те, що не тільки в літературних творах, а і в побуті мова у Кропивницького була вишуканою, барвистою, 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» [30, с. 132].

Щось подібне говорить у своїй статті, присвяченій пам'яті драматурга, й Олена Пчілка: «Кропивницький 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» [64, с. 245].

Вельми широко використовує Кропивницький у своїй творчості й етнографічний матеріал. Одним із таких характерних прикладів є 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.
А вже наша тарілка
Обцінована,
А вже наша Хведоска
Обцілована» [34, с. 65 – 66].

Роман цілується тричі з Хведоскою і сіда за стіл, поруч з нею.

А вже наша тарілка
Обцінована,
А вже наша Хведоска
Обцілована» [34, с. 65 – 66].

До останніх днів життя продовжує опікуватися митець збереженням безцінних народних скарбів. «Списуйте пісні народні, казки, поговірки, прислів'я, – радить він молодому письменникові Архипу Тесленку у своєму листі від 9 жовтня 1903 року, – бо все те, на горе, – вимирає, а їх місце заступа солдатчина та фабричність» [38, с. 497].

Фольклорно-етнографічні традиції займають надзвичайно важливе місце у творчості вітчизняних драматургів другої половини ХІХ ст. Кращі обряди, звичаї, пісні, приказки, прислів'я, запозичені з багатой духовної скарбниці українського народу М. Кропивницьким, М. Старицьким, І. Карпенком-Карим, іншими авторами драм та комедій цього періоду, стали коштовною оздобою їхніх чудових п'єс, зробили літературні твори більш зрозумілими широким народним масам, засвідчили про наявність в уярмленої нації високохудожньої культури, що сягає своїм корінням у сиву давнину.

ПІСЛЯМОВА

Українському театрові близько 400 років. До початку ХХ століття, коли в національному театральному мистецтві утверджуються принципи нової європейської драми, він пройшов досить складний і тернистий шлях – від шкільного, тобто учнівського, до славнозвісного театру корифеїв, який кинув виклик кращим європейським сценам. Вельми помітні успіхи і національної драматургії, що розвивається від шкільної й вертепної драми у XVII – XVIII ст. до соціально-побутової, соціально-психологічної, політичної й нової європейської у другій половині XIX і на початку ХХ ст.

Упродовж зазначеного періоду національний театр і драматургія у тій чи іншій формах розвиваються в усіх частинах України – Наддніпрянщині, Галичині, Буковині, Закарпатті. Проте найбільших успіхів вітчизняне театральне мистецтво і драматургія досягають на теренах Східної України. І це попри постійні утиски й обмеження національної культури з боку російського царизму.

Кілька століть український театр функціонував у тісній взаємодії з польським і російським театрами, що значною мірою обумовлено історичними, суспільно-політичними, географічними та деякими іншими чинниками, головним із яких була відсутність української державності і як наслідок – пригнічення, а на певних історичних етапах і пряма заборона національного театрального мистецтва.

Точний час появи перших вистав за українськими літературними творами невідомий. Історикам театру доводиться вдовольнятися загальновідомими фактами і датами, що, попри все, збереглись у вирі бурхливих історичних подій. За відлік береться постановка шкільної драми польською мовою Якуба Гаватовича під назвою «Трагедія, альбо Образ смерти пресвятого Іоанна Крестителя, посланника Божія», а також двох україномовних інтермедій, виставлених 29 серпня 1619 року на ярмарку в Кам'янці.

Серед тих, хто зробив значний внесок у розвій національної драматургії й театру (насамперед шкільної драми) варто згадати таких визначних українських драматургів і театральних діячів XVII – XVIII століть, як Семен Полоцький,

Данило Туптало, Феофан Прокопович, Митрофан Довгалецький, Георгій Кониський.

Протягом другої половини XVIII століття на теренах України з'являється кілька громадських театрів – у Глухові, Львові, Харкові, Кам'янці-Подільському. Втім, усі ці театри були російськомовними, німецькомовними чи польськомовними. Українські твори на їхніх сценах (окрім Глухівського театру), ймовірно, не виставлялись. Однак ці театри мали опосередкований вплив на становлення і розвиток українського театрального мистецтва – передусім у плані вироблення певних мистецьких традицій.

Перші українські п'єси (точніше низькопробні перекладні іноземні мелодрами) у виконанні акторів російсько-українських і польсько-українських труп з метою приваблення до театру глядачів з числа етнічних українців час від часу з'являються на професійній сцені з кінця XVIII ст. Власне ж українські оригінальні твори починають завойовувати театральні підмости (насамперед Полтавського і Харківського театрів) наприкінці другого десятиліття позаминого століття після оприлюднення «Наталки Полтавки» і «Москаля-чарівника» І. Котляревського. Обидва згадані театри (тобто Полтавський і Харківський) в цілому були російськомовними. Питома вага українських вистав у їхньому репертуарі не була визначальною. Як зазначає С. Єфремов, українські вистави в ті часи були «спорадичним, випадковим, в усякому разі небуденним з'явищем» [2, с. 366]. Принаймні, жодної професійної української трупи ні в ці, ні в кілька подальших десятиліть так і не з'явилося (що, обумовлено як відсутністю повноцінного українського репертуару, так і відповідною національною політикою російського царату). Відтак драматургічна і театральна діяльність і І. Котляревського, і В. Гоголя-Яновського, і Г. Квітки-Основ'яненка, і таких уславлених виконавців українських творів, як М. Щепкін і К. Соленик, і багатьох інших, менш відомих подвижників українського театрального мистецтва, в тому числі й на аматорській сцені, варто поцінювати як підготовчу роботу у справі створення національного професійного театру на теренах Східної України (передавався досвід, започатковувалися традиції, створювався репертуар). Особливо активно працював у цьому напрямку М. Кропивницький, за режисурою і безпосередньою акторською участю якого українські п'єси виставлялись у першій половині 1870-х років на професійних сценах Одеського і Харківського театрів. Улітку 1874 року драматургові пощастило навіть організувати з харківських акторів невеличку тимчасову українську драматичну трупу, з якою він упродовж трьох з половиною місяців успішно гастролював у Санкт-Петербурзі, що, напевно, можна розцінювати як вельми серйозну заявку на створення професійного театру. Але всі ці спроби з тих чи інших причин не були доведені до свого логічного завершення.

Таким чином, про діяльність українського професійного театру до початку 1880-х років у Наддніпрянщині якщо й можна говорити, то тільки в межах загальноросійського (для порівняння – Українська держава у складі Радянського Союзу і Українська держава в часи незалежності). Як самостійна інституція український професійний театр у підросійській частині України вперше з'являється лише після зняття царським урядом заборони на українські вистави (хоча і в неповному обсязі), тобто восени 1881 р. Саме тоді Кропивницькому пощастило нарешті на основі російської трупи Г. Ашкаренка заснувати національний професійний колектив, який припинив своє існування напередодні Великого Посту наступного 1882 р. До цього, нагадаємо, понад п'ять років українські п'єси на професійній сцені взагалі не виставлялись. Іншим, більш суттєвим кроком на цьому шляху стає факт створення драматургом у жовтні цього ж 1882 р. славного Товариства акторів, більш відомого як театр корифеїв. Саме з цієї неординарної події й розпочинається за великим рахунком історія українського професійного театру на теренах Східної України.

Як слушно зауважує Д. Антонович, історична заслуга Кропивницького у тому, що «він у той спосіб, як Лисенко музику, відділив український театр від московського і дав йому самостійне життя. Тому по справедливості Кропивницький вважається батьком українського театру, як Лисенко української музики, як Котляревський української літератури» [1, с. 503].

Театр корифеїв (у сучасному розумінні перший національний класичний театр) дав неабиякий імпульс не лише для подальшого розвитку театрального мистецтва і української культури загалом, а й мав неocenенне суспільно-політичне значення. Він став однією з важливих духовних підвалин, на яких через багато десятиліть потому було побудовано незалежну Українську державу. Найдосвідченіші тогочасні фахівці (серед них – О. Суворін) визнавали той факт, що це був кращий театр в Російській імперії, котрий у розумінні художнього реалізму на багато років випередив Московський Художній театр.

Такі українські митці, як Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпинська, Микола Садовський, Панас Саксаганський підняли вітчизняний театр на найвищий щабель світового мистецтва. Завдяки цим та іншим визначним вітчизняним театральним діячам значною мірою було спростовано міф про недолугість української культури, на високому професійному рівні продемонстровано багатство і милозвучність українського слова. Уславлений російський режисер К. Станіславський назвав українських корифеїв блискучою плеядою майстрів сцени, що «ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва...» [3, с. 27].

Варто звернути увагу й на те, що Кропивницький зробив також безцінний внесок у становлення вітчизняного театру юного глядача, організувавши на сво-

єму хуторі Затишок перший у тодішній країні дитячий театр, для якого на основі фольклорного матеріалу написав дві п'єси-казки «Івасик-Телесик» і «По щучому велінню». Це явище було й залишається безпрецедентним, оскільки акторами у дитячому театрі Кропивницького були діти. Нічого подібного ніколи не було в історії не тільки української, а й європейської культури. Разом з невеличкою школою з українською мовою навчання, яку в ці роки драматург започатковує у своїй садибі, його дитячий театр стає справжнім промінчиком світла у «царстві пітьми», що панувала в тогочасному українському селі.

Значних успіхів досягла у своєму розвитку й українська драматургія, особливо в останні десятиліття ХІХ і на початку ХХ ст., коли розквітає на повну силу талант низки національних драматургів, передусім М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича (Карпенка-Карого), які одночасно були й визначними театральними діячами. Саме в цю добу національна драматургія у своєму розвої не лише наздоганяє поезію й прозу, а незрідка їх і випереджає. Промовистим свідченням цього є змалювання Кропивницьким образу сільського багатія Йосипа Бичка у драмі «Глитай, або ж Павук» (1882), яким було започатковано галерею портретів визискувачів трудового селянства в українській літературі.

Доречно згадати так само низку образів, створених згаданими драматургами, які можна трактувати як портрети «нових людей», що теж були нетиповими для української літератури тієї доби. Це якоюсь мірою романтизовано-ідеалізовані типи, котрі мали бути своєрідним прикладом для наслідування. Серед них – позитивні постаті з-поміж представників місцевої влади Василь Сокуренько («Помирились»), Яків Приблуда («За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання»), Конон Блискавиченко («Конон Блискавиченко») Кропивницького, Опанас Зінченко («Бурлака») Карпенка-Карого. До цієї когорти належать так само образи поміщиків з п'єс Кропивницького «Замулені джерела» (Нарциса Необачна) і «Скрутна доба» (Антон Деревіцький), жінок-інтелігенток (Тетяна і Надежда – персонажі з п'єс Кропивницького «Конон Блискавиченко» і «Супротивні течії» відповідно, а також Соня – героїня комедії Карпенка-Карого «Хазяїн») тощо.

На прикладі постаті Василя Музиченка («Старі сучки й молоді парості») Кропивницький уперше в українській літературі змальовує привабливий портрет сільського підприємця, що за своїм світоглядом нагадує сучасного фермера і є повним антиподом загальновідомим глитаям – Бичку, Калитці, Коломийчиси та іншим їхнім духовним родичам.

Однією з провідних в українській драматургії кінця ХІХ і початку ХХ ст. була, поза сумнівом, тема національного відродження, яка знайшла своє відображення в таких п'єсах, як «Помирились», «За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Олеся», «Замулені джерела», «Супротивні течії», «Конон Блискавиченко», «Розгардіяш», «Скрутна

доба», «Голомозий», «Старі сучки й молоді парості» М. Кропивницького, «Не судилось», «Крест жизни» М. Старицького, «Понад Дніпром», «Хазяїн», «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Нахмарило», «На громадській роботі» Б. Грінченка та ін., в 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.

У зазначену добу порушуються такі актуальні для того часу проблеми, як глитаїство («Глитаї, або ж Павук», «Олеся» – М. Кропивницького, «Розумний і дурень», «Сто тисяч», «Хазяїн» – І. Карпенка-Карого, «У темряві» – М. Старицького, «Учитель» – І. Франка), свавілля сільської адміністрації («По ревізії» – М. Кропивницького, «Бурлака» – І. Карпенка-Карого, «У темряві» – М. Старицького), розорення дворянських садиб («Олеся», «Замулені джерела», «На руїнах» – М. Кропивницького), девальвація духовних цінностей у свідомості людей («За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Зайдиголова» – М. Кропивницького, «Не судилось» – М. Старицького, «Підпанки», «Суєта» – І. Карпенка-Карого), питання відповідальності людини за скоєний злочин («Наймичка» – І. Карпенка-Карого, «Страчена сила» – М. Кропивницького).

Вагомих успіхів на зламі століть досягає історична драма, головними репрезентантами якої були М. Старицький («Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», «Оборона Буші», «Остання ніч»), І. Карпенко-Карий («Бондарівна», «Сава Чалий», «Мазепа»), Б. Грінченко («Ясні зорі», «Степовий гість», «Серед бурі») та ін. Після відомих п'єс М. Костомарова («Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Драматические сцены из 1649 года») це був новий якісний етап у розвитку української історичної драматургії. Історичні п'єси стали для мільйонів пересічних людей своєрідним навчальним посібником з української історії, а отже, важливим чинником у формуванні національної свідомості.

Саме в ці часи український драматургічний процес характеризується появою нової європейської драми. Це, наприклад, «Украдене щастя» І. Франка, «Страчена сила» М. Кропивницького, «Суєта» і «Житейське море» І. Карпенка-Карого.

П'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича (Карпенка-Карого), деяких інших їхніх побратимів по перу склали основу репертуару нового українського театру, дали значний імпульс для подальшого розвитку вітчизняної драматургії. На їхніх творах виховалося нове покоління національних драматургів, серед яких Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко, М. Куліш та інші, які підняли національне театральне мистецтво на більш високий європейський щабель.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Переднє слово

1. *Пчілка Олена*. Марко Кропивницький яко артист і автор / Олена Пчілка // Літературно-науковий вісник. – 1910. – Т. LI. – Кн. VIII. – С. 241 – 253.

З історії світового театру

1. *Українська Літературна Енциклопедія*: В 5 т. – К., 1990. – Т. 2. – 576 с.

Глава 1

1. *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619 – 1919 та інші праці / Дмитро Антонович. – К.: ВІП, 2003. – 418 с.
2. *Антонович Д.* Український театр / Дмитро Антонович // Українська культура. – Мюнхен, 1988. – С. 477 – 509 с.
3. *Багалеї Д. И., Миллер Д. П.* История города Харькова за 250 лет его существования (1655 – 1905). Истор. монография. В 2-х т. / Д. И. Багалеї, Д. П. Миллер. – Репринт. изд. – Харьков, 1993. – Т. 2. – 982 с.
4. *Барокова* драма 17 ст. «Слово о збуренні пекла» в театрі Міст // Режим доступу: Слово о збуренні пекла.htm.
5. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений в трех томах / В. Г. Белинский. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1948. – Т. 1. – 800 с.
6. *Білоус П. В.* Історія української літератури XI – XVIII ст. навч. посіб. / П. В. Білоус. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 424 с.
7. *В. Г. Белинский* и его корреспонденты / Под. ред. проф. Н. Л. Бродского. – М.: Издательство государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 1948. – 314 с.
8. *Вечерський В.* Гетьманські столиці України / В. Вечерський. – К.: Наш час, 2008. – 320 с.
9. *Возняк М. С.* Історія української літератури. У двох книгах: Навчальне видання. – 2-ге видання виправлене / М. С. Возняк. – Львів: Світ, 1994. – Кн. друга. – 560 с.
10. *Волошин І. О.* Актор Щепкін на Україні: (До 200-річчя з дня народження) / І. О. Волошин. – Мистецтво, 1988. – 139 с.
11. *Воронежский* телеграф. – 1884. – № 83. – 25 июля.
12. *Воропай Олекса.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К: Оберіг, 1991. – Т. 1. – 450 с.
13. *Воропай Олекса.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К: Оберіг, 1991. – Т. 2. – 448 с.
14. *Гоголь В. А.* Простак, комедія / Василий Афанасьевич Гоголь // Основа. – 1862. – № 2. – С. 19 – 43.
15. *Гупало С.* Опікун Гоголя / Сергій Гупало. – Зеркало тижня. – 2002. – № 12. – 28 березня.
16. *Дело о постановках «Горя от ума» на провинциальных сценах в 1831 – 1863 гг.* // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. – Ф. 151960. Оп. 38. 85 л. Л. 1.
17. *Державний архів Харківської області.* Ф.3. Оп. 91. Од. зб. 15. Л. 6–7; 13–14.
18. *Дмитрова Л.* З історії всесвітнього театру. Підручна книга / Л. Дмитрова. – Б. м. – 1929. – 469 с.

19. *Драк А.* «Лихо з розуму» на київській сцені / А. Драк // Вечірній Київ. – 1958. – 21 червня.
20. *Єфремов С.* Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Український учитель, [1911]. – 466 с.
21. *Івашків В. М.* Українська романтична драма 30 – 80-х років XIX ст. / В. М. Івашків. – К.: Наукова думка, 1990. – 143 с.
22. *Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. Кн. 1: Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського.* – К.: Либідь, 2005. – 656 с.
23. *Історія української літератури. У 8-ми т.* – К.: Наукова думка, 1967. – Т. 1. – 540 с.
24. *Історія української літератури. У 8-ми т.* – К.: Наукова думка, 1969. – Т. 4. – Кн. друга. – 452 с.
25. *Казимиров О.* Український аматорський театр (дожовтневий період) / Олександр Казимиров. – К.: Мистецтво, 1965. – 136 с.
26. *Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич).* Твори в трьох томах / І. К. Тобілевич. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 3. – 373 с.
27. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів у 7 т. / Г. Квітка-Основ'яненко. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 1. – 495 с.
28. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів у 7 т. / Г. Квітка-Основ'яненко. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 2. – 568 с.
29. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів у 7 т. / Г. Квітка-Основ'яненко. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 7. – 567 с.
30. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Зібрання творів у шести томах / Г. Квітка-Основ'яненко. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1957. – Т. 6. – 728 с.
31. *Кисіль О.* Український театр: Популярний нарис історії українського театру / О. Кисіль. – [К.; Х.]: Книгоспілка, 1925. – 179 с.
32. *Клинчин А. Николай Хрисанфович Рыбаков / А. Клинчин.* – М.: Искусство, 1972. – 177 с.
33. *Клинчин А. П.* Провинциальный театр / А. П. Клинчин // История русского драматического театра: В 7 т. – М., 1978. – Т. 3. – С. 150 – 205.
34. *Костомаров М. І.* Автобіографія / М. І. Костомаров // Костомаров М. І. Історичні постаті. – Дніпропетровськ: Січ, 2008. – С. 301 – 594.
35. *Костомаров М. І.* Твори: В 2 т. М. І. Костомаров. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – 538 с.
36. *Котляревський І. П.* Повне зібрання творів / І. П. Котляревський. – К.: Наукова думка, 1969. – 512 с.
37. *Кочубей О.* Василь Гоголь: 145 років опісля / Олександр Кочубей // Режим доступу: <http://h.ua/story/43115/>
38. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959. – Т. 3. – 359 с.
39. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
40. *Кульчицкий А. Я.* Провинциальные театры: Харьковский театр (Приезд актера Григорьева) / А. Я. Кульчицкий // Лит. газ., – 1840. – 3 июля.
41. *Марковський С.* Передмова / Євген Марковський // Український вертеп. Розвідки й тексти. Випуск I. – К.: Всеукраїнська Академія Наук, 1929. – С. III – IV.
42. *Мар'яненко І. О.* Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1953. – 184 с.
43. *Мацієвська Л.* Із спогадів / Л. Мацієвська // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 185 – 188.
44. *Мишанич О. В.* Українська література / О. В. Мишанич // Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2003. – Т.3. – С. 945 – 979.
45. *Мороз Л. З.* Драматургія / Л. З. Мороз // Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. Кн. 2: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1996. – С. 352 – 373.
46. *Наш театр.* Книга діячів українського театрального мистецтва 1915 – 1975. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто: Об'єднання митців української сцени (ОМУС), 1975. – Т.1. – 848 с.
47. *Николай М. [П. Кулиш].* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и его собственных писем. В двух томах / П. Кулиш. – С-Петербург. – 1856. – Т. 1. – 340 с. – С.15 – 16.
48. *Оглоблин О.* Берлінська місія Капніста 1791 року / Олександр Оглоблин // Режим доступу: <http://izbornyk.org.ua/coss3/ohl26.htm>
49. *Пилипчук Р.* Перший професіональний театр в Одесі – польсько-російська трупа Яна-Непомуцена

- Каменського (1805 – 1809 рр.) / Ростислав Пилипчук // Поляки на півдні України та в Криму. – Одеса – Ополе – Вроцлав, 2007. – С. 187 – 205.
50. *Пилипчук Р. Я.* Український театр / Р. Я. Пилипчук // Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 285 – 418.
 51. *Плетнев А. В.* У истоков Харьковского театра / А. В. Плетнев. – Харьков: Харьковское книжное издательство, 1960. – 163 с.
 52. *Працьовитий В.* Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури / Володимир Працьовитий // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. П. Ткачука. – Вип. 40. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – С. 168 – 187.
 53. *Пчілка Олена.* Марко Кропивницький як артист і автор / Олена Пчілка // Літературно-науковий вісник. – 1910. – Т. LI. – Кн. VIII. – С. 241 – 253.
 54. *Рулін П.* Котляревський і театр його часу / Петро Рулін // Рання українська драма. – [К.]: Книгоспілка, [1927]. – С. VII – LXXII.
 55. *Садовський М. К.* Мої театральні згадки / М. К. Садовський. – К.: Держ. вид. образотворч. мистецтва і муз. літератури, 1956. – 203 с.
 56. *Селиванов А.* Вертеп в Купянском уезде Харьковской губернии / А. Селиванов // Киевская старина. – 1884. – № 3. – С. 512 – 515.
 57. *Слово о збуренні пекла* // Сулима М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. – К.: ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005. – С. 350 – 365.
 58. *Старицька-Черняхівська Л.* Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Людмила Старицька-Черняхівська. – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.
 59. *Старицька-Черняхівська Л.* Из спогадів «Відгуки життя (М. П. Старицький)» Мемуари / Людмила Старицька-Черняхівська // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник. – С. 80 – 82.
 60. *Стешенко І.* Історія української драми / І. Стешенко. – К., 1908. – 309 с.
 61. *Українська драматургія першої половини XIX століття.* Маловідомі п'єси / вступна стаття, підготовка текстів та примітки В. Шубравського. – К.: Держлітвидав, 1958. – 428 с.
 62. *Українська Літературна Енциклопедія:* В 5 т. – К., 1990. – Т. 2. – 576 с.
 63. *Українська радянська енциклопедія:* [В 12-ти т.]. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії, 1977. – Т. 1. – 544 с.
 64. *Український вертеп.* Розвідки й тексти. Випуск I. – К.: Всеукраїнська Академія Наук, 1929. – 202 с.
 65. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – 463 с.
 66. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29. – 663 с.
 67. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – 684 с.
 68. *Франко І.* Про театр і драматургію / Іван Франко. – К.: АН УРСР, 1957. – 240 с.
 69. *Чарнецький С.* Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів, 1934. – 260 с.
 70. *Черниговский листок.* – 1862. – № 1. – 8 апреля. – С. 1 – 3.
 71. *Чижевський Д. І.* Історія української літератури / Чижевський Д. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 568 с.
 72. *Шевченко Т.* Кобзар / Тарас Шевченко. – К.: Дніпро, 1980. – 615 с.
 73. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 6-ти т. / Тарас Шевченко. – К.: Видавництво Акад. наук УРСР, 1963. – Т. 3. – 510 с.
 74. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 6-ти т. / Тарас Шевченко. – К.: Видавництво Акад. наук УРСР, 1964. – Т. 6. – 643 с.
 75. *Шевченко Т.* Усі твори в одному томі / Тарас Шевченко. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2009. – 824 с.
 76. *Шубравський В. С.* Драматургія Т. Г. Шевченка / Василь Шубравський – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 120 с.
 77. *Шубравський В.* Українська драматургія першої половини XIX століття / Василь Шубравський // Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси. – К.: Держлітвидав, 1958. – С. 5 – 28.
 78. *Щепкин М. С.* Представление «Дон Жуана в Харькове» 1816 год / М. С. Щепкин // Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. – М.: Искусство, 1952. – С. 115 – 120.

79. Яценко М. Т. Микола Костомаров / М. Т. Яценко // Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. Кн. 1: Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2005. – 656 с.

Глава 2

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919 та інші праці. / Дмитро Антонович. – К.: ВІП, 2003. – 418 с.
2. Артист. – 1891, – № 14. – С. 203 – 218.
3. Бодянский И. Хроника / И. Бодянский // Театр и искусство. – 1910 – № 3. – С. 52.
4. Ванченко К. Спогади українського лицедія / К. Ванченко // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К.: Мистецтво, 1990. – С. 53 – 58.
5. Василько В. Микола Садовський та його театр / Василь Степанович Василько. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецької і музичної літератури УРСР, 1962. – 230 с.
6. Ведомости одесского градоначальства. – 1883. – 21 августа.
7. Вороний М. Пам'ятник М. Кропивницькому / М. Вороний // Рада. – 1914. – № 81. – 11 квітня.
8. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. – К.: Наук. думка, 1996 – 700 с.
9. Державний архів Харківської області. Ф.52. Оп.4. Од. зб. 511. Л. 1.
10. Дурилін С. М. Марія Заньковецька. Життя і творчість / С. М. Дурилін. – К.: Мистецтво, 1955. – 520 с.
11. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Український учитель, [1911]. – 466 с.
12. Є. Ч. [Євген Чикаленко]. 25-літній ювілей Марка Л. Кропивницького / Євген Чикаленко // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 124 – 126.
13. Заньковецкая в Киеве // Южное обозрение. – 1899. – № 893. – 14 августа.
14. Заря. – 1883. – № 36.
15. З журнальної та газетної хроніки // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К.: Мистецтво, 1955. – С. 524 – 526.
16. Імеладзе В. М. Л. Кропивницький у Грузії / В. Імеладзе // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 211 – 220.
17. 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 шк., 2003. – Кн.2. – 439 с.
18. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький / М. Йосипенко. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – 324 с.
19. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах / І. К. Тобілевич. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 3. – 373 с.
20. Козар П. Дитяча трупа Кропивницького / Павло Козар // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 194 – 196.
21. Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького: (Спогади про батька) / В. М. Кропивницький. – К.: Мистецтво, 1968. – 214 с.
22. Кропивницький М. Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959. – Т. 4. – 379 с.
23. Кропивницький М. Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
24. Кузнєцова О. М. Л. Кропивницький у Петербурзі / О. М. Кузнєцова // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 170 – 190.
25. Куценко Л. Стежками хутора «Надія». Нарис / Леонід Куценко. – Кіровоград: «Імекс - ЛТД», 2007. – 48 с.
26. Левицький Ф. Згадки про М. Л. Кропивницького / Федір Левицький // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 84 – 87.
27. Л-с В. Бенефіс М. Л. Кропивницького! / В. Л-с // Одесский листок. – 1900. – № 19. – 21 января.
28. Малороссийская трупа // Одесские новости. – 1888. – № 1167. – 15 декабря.
29. Маринич Г. Спогади про Марка Лукича Кропивницького / Г. Маринич // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 301 – 314.
30. Мар'яненко І. Мій учитель / Іван Мар'яненко // Соціалістична Харківщина. – 1940. – 8 травня.

31. *Мар'яненко І. О.* Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1953. – 184 с.
32. *Меженко Ю.* Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького (матеріали до біографії) / Ю. Меженко // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 379 – 500.
33. *Михновский Н.* Смерть Марка Кропивницького / Н. Михновский // Утро. – 1910. – 13 апреля.
34. *Мова (Лиманський) В.* Куліш, Байда і козаки / Василь Мова (Лиманський). – Нью-Йорк: Українська вільна академія у США, 1995. – 283 с.
35. *Мова (Лиманський) В. С.* Старе гніздо й молоді птахи / Василь Семенович Мова. – К.: Дніпро, 1990. – 421 с.
36. *Мова (Лиманський) В. С.* Твори / Василь Семенович Мова. – Мюнхен: Дніпрова Хвиля, 1968. – 382 с.
37. *Новороссийский телеграф.* – 1896. – 21 ноября.
38. *Одесский вестник.* – 1871. – № 252. – 14 октября.
39. *Одесский листок.* – 1903. – 18 февраля.
40. *Олесницький Є.* Кропивницький в Галичині / Євген Олесницький // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 25 – 28.
41. *Пам'ятник М. Л. Кропивницькому* // Театр и искусство. – 1910. – № 17. – С. 361.
42. *Пилипчук Р. Я.* Український театр / Р. Я. Пилипчук // Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 285 – 418.
43. *Поліщук В.* Художня проза Михайла Старицького / В. Поліщук. – Черкаси: Брама, – 2003. – 376 с.
44. *Пчілка Олена.* Михайло Петрович Старицький (Пам'яті товариша) / Олена Пчілка // Дивослово. – 2004. – № 7. – С. 65 – 69.
45. *Ревуцький В.* П'ять великих акторів української сцени: [М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська] / Валер'ян Ревуцький. – Париж: 1-ша Укр. друк., 1955. – 94 с.
46. *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).
47. *Сабінін Л.* Сорок п'ять років на українській сцені. Мемуари / Лев Сабінін. – К.: Мистецтво, 1937. – 196 с.
48. *Садовський М. К.* Мої театральні згадки / М. К. Садовський. – К.: Держ. вид. образотворч. мистецтва і муз. літератури, 1956. – 203 с.
49. *Саксаганський А. К.* Из прошлого украинского театра / А. К. Саксаганский. – М. – Л.: Искусство, 1938. – 167 с.
50. *Саксаганський П. К.* По шляху життя. Мемуари / А. К. Саксаганский. – [Х. – К.]: Держлітвидав, 1935. – 231 с.
51. *Синельников М. М.* Из книжки «Спогади» / М. М. Синельников // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 46 – 50.
52. *Старицька-Черняхівська Л.* Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Людмила Старицька-Черняхівська. – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.
53. *Старицький М. П.* Поетичні твори; Драматичні твори / М. П. Старицький.. – К.: Наукова думка, 1987. – 576 с.
54. *Старицький М.* Твори: В 6 т. / Михайло Старицький. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 4: Драматичні твори. – 688 с.
55. *Стеценко Л. Ф.* І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич) / Л. Ф. Стеценко // Історія української літератури. У 8-ми т. – Т. 4. – Кн. друга. – С. 359 – 406.
56. *[Суворин А.]* Наши мейнингейцы / А. Суворин // Новое время. – 1886. – № 3886. – 22 декабря.
57. *Суворин А.* Хохлы и хохлушки / А. Суворин. – СПб., 1907. – 114 с.
58. *Сумний Семен.* Сторінки з минулого / Семен Сумний // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 191 – 193.
59. *Суслов О.* Учитель / Онисим Суслов // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 285 – 292.
60. *Тобілевич С.* Корифеї українського театру. Портрети. Спогади / Софія Тобілевич. – К.: Мистецтво, 1947. – 116 с.

61. *Тобілевич С.* Корифеї української сцени // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 50 – 52.
62. *Українська література в російській критиці кінця XIX – початку XX ст.* – К.: Наук. думка, 1980. – 416 с.
63. *Український драматичний театр. Нариси історії.* В 2-х т. – К.: Видавництво АН УРСР, 1967. – Т. 1. Дожовтневий період. – 516 с.
64. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – 684 с.
65. *Франко І.* Про театр і драматургію / Іван Франко. – К.: АН УРСР, 1957. – 240 с.
66. *Чарнецький С.* Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів, 1934. – 260 с.
67. *Чумаченко В. К.* Поет Василь Мова: Вехи біографії / Виктор Кириллович Чумаченко // Режим доступу: <http://lubotin.com/people/vasilmova.html>
68. *Чумаченко В. К.* Поет В. Мова (Лиманский) в кругу современников: раннее детство и гимназический период / Виктор Кириллович Чумаченко // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 4. – С. 72 – 76.
69. *Чумаченко В.* «Твоя пісня – твоя мова...». Про долю архіву Василя Мови (Лиманського) / Віктор Чумаченко // Василь Мова (Лиманський). Куліш, Байда і козаки. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1995. – С. 37 – 51.
70. *Шевельов Ю.* Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Юрій Шевельов / Упоряд. І. Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 1151 с. – С. 149 – 150.
71. *Шеретій Ю.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / Юрій Шеретій. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто – Пряшів – Львів, 1993. – 414 с.
72. *Эмер.* К вопросу об организации народных трупп для театральных представлений / Эмер // Русское богатство. – 1898. – № 7. – С. 80 – 88.
73. *Южный край.* – 1895. – № 4963. – 22 июня.
74. *Южный край.* – 1909. – № 9608. – 10 февраля.
75. *Яворницький Д. І.* Как создавалась картина “Запорожцы” / Д. І. Яворницький // *Братерство культур.* Збірник матеріалів з історії російсько-українського культурного єднання. – К.: Держлітвидав УРСР, 1954. – С. 430 – 442.
76. *Ярмиш Ю.* У світі казки. Літературно-критичний нарис / Ю. Ярмиш. – К.: Радянський письменник, 1975. – 144 с.
77. *Ярцев О. О.* Побачене й почуте. Малоросійський вересень (1887) / О. О. Ярцев // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 75 – 79.

Глава 3

1. *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619 – 1919 та інші праці. / Дмитро Антонович. – К.: ВІП, 2003. – 418 с.
2. *Антонович Д.* Український театр / Дмитро Антонович // Українська культура. – Мюнхен, 1988. – С. 477 – 509.
3. *А. П.* Театр и музыка // Южный край. – 1896. – № 5286. – 29 мая.
4. *Бедзик Д. І.* Вибрані п'єси. / Д. І. Бедзик. – К.: Держполітвидав України, 1957. – 327 с.
5. *Бич-Лубенський К.* Памяти М. Л. Кропивницького / К. Бич-Лубенський // Утро. – 1910. – 21 апреля.
6. *Волицька І.* Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості) / І. Волицька. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – 152 с.
7. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. – К.: Наук. думка, 1996. – 700 с.
8. *Галич О., Пазурець В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / О. Галич, В. Пазурець, Є. Васильєв / За наук. ред. Олександра Галича. – Київ: Либідь, 2001. – 488 с.
9. *Гончар О. Т.* Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984 – 1995) / Олесь Терентійович Гончар. – 2-ге вид. випр. і доп. – К.: Веселка, 2008. – 646 с.
10. *Грінченко Б.* Твори: В 2 т. / Борис Грінченко. – К.: Наукова думка, 1991. – Т. 2. Повісті. Драматичні твори. – 608 с.
11. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
12. *Дурилін С. М.* Марія Заньковецька. Життя і творчість / С. М. Дурилін. – К.: Мистецтво, 1955. – 520 с.

13. *Єфремов С.* Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Український учитель, [1911]. – 466 с.
14. *Запрещенная* пьеса М. Л. Кропивницького на сцене в Сибири // Сибирские огни. – 1960. – № 7. – С. 168 – 169.
15. *Заря.* – 1883. – № 13. – 18 января.
16. *Зоря.* – 1892. – № 12. – С. 238 – 239.
17. *Івашків В. М.* Українська романтична драма 30 – 80-х років XIX ст. / В. М. Івашків. – К.: Наукова думка, 1990. – 143 с.
18. *Инкогнито.* Искусство и литература / Инкогнито // *Заря.* – 1883. – № 247. – 16 ноября.
19. *Історія української літератури.* У 8-ми т. – К.: Наукова думка, 1969. – Т. 4. – Кн. друга. – 452 с.
20. *Історія української літератури.* XIX століття. У 3 кн. Кн. 3: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1997. – 432 с.
21. *Йосипенко М.* Марко Лукич Кропивницький / М. Йосипенко. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – 324 с.
22. *Карпенко-Карий І.* (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах / І. К. Тобілевич. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 1. – 439 с.
23. *Карпенко-Карий І.* (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах / І. К. Тобілевич. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 2. – 351 с.
24. *Карпенко-Карий І.* (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах / І. К. Тобілевич. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 3. – 373 с.
25. *Катранов В.* О малорусской драме (Опыт краткой истории развития малорусской драматической литературы и общий разбор крупнейших и лучших ее образцов) / В. Катранов. – Одесса, 1899. – 63 с.
26. *Киричок П. М.* Марко Кропивницький. Нарис життя і творчості / П. М. Киричок. – К.: Дніпро, 1985. – 150 с.
27. *Кінько А.* Народна пісня у творчості М. Л. Кропивницького / А. Кінько // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К.: Мистецтво, 1955. – С. 130 – 143.
28. *Коваленко П.* М. Л. Кропивницький – читець. (Спогади очевидця) / П. Коваленко // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 333 – 336.
29. *Красенко В.* Зустріч з великим актором / В. Красенко // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К.: Мистецтво, 1990. – С. 175 – 179.
30. *Кропивницький В. М.* Із сімейної хроніки Марка Кропивницького: (Спогади про батька) / В. М. Кропивницький. – К.: Мистецтво, 1968. – 214 с.
31. *Кропивницький М.* Нашествіє варварів / Марко Кропивницький // Київська старовина. – 1994. – № 3. – С. 57 – 79.
32. *Кропивницький М.* Невідомий лист М. Кропивницького [Доповідна записка укр. актора М. Л. Кропивницького голові Комітету Міністрів С. Ю. Вітте] / Марко Кропивницький // Радянське літературознавство. – 1972. – № 6. – С. 72 – 74.
33. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – Т. 1. – 575 с.
34. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – Т. 2. – 539 с.
35. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959. – Т. 3. – 359 с.
36. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959. – Т. 4. – 379 с.
37. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959. – Т. 5. – 631 с.
38. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
39. *Куриленко Й.* Класик української драматургії / Й. Куриленко // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 110 – 129.
40. *Крупницький Б. Д.* Гетьман Мазепа та його доба / Б. Д. Крупницький. – К.: Україна, 2003. – 240 с.
41. *Литературные очерки* // Одесский вестник. – 1882. – № 260. – 2 декабря.
42. *Мар'яненко І. О.* Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1953. – 184 с.
43. *Мацієвська Л.* Із спогадів / Л. Мацієвська // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 185 – 188.
44. *Мацьків Теодор.* Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах 1687 – 1709 / Теодор Мацьків // Режим доступу: <http://litopys.org.ua/coss4/mazk.htm>
45. *Мирний Панас.* Зібрання творів. У семи томах / Панас Якович Рудченко. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 6. – 800 с.

46. *Мова (Лиманський) В. С.* Старе гніздо й молоді птахи / Василь Семенович Мова. – К.: Дніпро, 1990. – 421 с.
47. *Моклиця М. В.* Модернізм у творчості письменників ХХ століття / М. В. Моклиця. – Луцьк: Вежа, 1999. – Ч. 1. Українська література. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – 153 с.
48. *Мордовець Д. М. Л.* Кропивницький як читець / Данило Мордовець // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 71 – 74.
49. *Мордовцев Д.* Нечто из новой Украины / Данило Мордовець // Новости и биржевая газета. – 1890. – № 100. – 13 апреля.
50. *Мороз З. П.* Проблема конфлікту в драматургії. Нариси з історії української реалістичної драми другої половини ХІХ ст. / З. П. Мороз. – К.: Радянський письменник, 1961. – 457 с.
51. *Мороз Л. З.* Іван Тобілевич (І.Карпенко-Карий) /Лариса Захарівна Мороз //Історія української літератури ХІХ століття: У 2 кн. Кн.2: Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського. – Київ: Либідь, 2006. – 712 с.
52. *Мороз Л. З.* Марко Кропивницький / Л. З. Мороз // Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн. Кн. 3: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1997. – С. 381 – 397.
53. *Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси* // Упорядкування і вступна стаття С. Бронза. – Вид. 2-ге, перероб. та доп. – Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. – 576 с.
54. *Нечуй-Левицький І. С.* Зібрання творів: У 10 т. / І. С. Нечуй-Левицький. – К.: Наукова думка, 1968. – Т. 10. – 589 с.
55. *Новая пьеса М. Л. Кропивницкого* // Елисаветградский вестник. – 1890. – № 19. – 24 января.
56. *Павличко С. Д.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. / С. Д. Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
57. *Перепелиця П.* Заарештована п'єса / Петро Перепелиця // Київська старовина. – 1994. – № 3. – С. 52 – 56.
58. *Петров Н. И.* Очерки истории украинской литературы XIX столетия / Н. И. Петров. – К., 1884. – 459 с.
59. *Пільгук І.* Марко Лукич Кропивницький / І. Пільгук // Кропивницький М. Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – Т.1. – 1958. – С. 5 – 55.
60. *Письма и бумаги Императора Петра Великого.* – Ст. Петербург – Москва, 1887 – 1956. – Т. VIII. – Ч. 2. – С. 864 – 865.
61. *Приймак Л.* Михайло Павлик – літературний критик і перекладач / Л. Приймак // Дивослово. – 2004. – № 6. – С. 56 – 59.
62. *Пушкин А. С.* Избранные сочинения в двух томах / А. С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 1. – 752 с.
63. *Пушкин А. С.* Избранные сочинения в двух томах / А. С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 2. – 686 с.
64. *Пчілка Олена.* Марко Кропивницький яко артист і автор / Олена Пчілка // Літературно-науковий вісник. – 1910. – Т. LI. – Кн. VIII. – С. 241 – 253.
65. *Пчілка Олена.* Михайло Петрович Старицький (Пам'яті товариша) / Олена Пчілка // Дивослово. – 2004. – № 7. – С. 65 – 69.
66. *Рукописний альбом спогадів про Марка Кропивницького (Сподобівська загальноосвітня школа 1 – 2 ступенів ім. М. Л.Кропивницького, Шевченківського району, Харківської області (запис зроблено П. Козарем наприкінці 1950-х років).*
67. *Рулін П.* Життя і творчість М. Л. Кропивницького / Петро Рулін // Кропивницький М. Твори. – К., 1929. – Т.1. – С. 4 – 122.
68. *Рылеев К. Ф.* Избранное / Кондратий Федорович Рылеев. – М.: Сов. Россия, 1977. – 272 с.
69. *Саксаганський П. К.* По шляху життя. Мемуари /А.К.Саксаганский. – [Х. – К.]: Держлітвидав, 1935 – 231 с.
70. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Избранные сочинения. В 2-х т. / М. Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Худож. лит., 1984. – Т. 1. – 447 с.
71. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений. В 20-ти т. / М. Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Художественная литература, 1972. – Т. 13. – 814 с.
72. *Сахновский-Панкеев В. А.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969. – 232 с.
73. *Смоленчук М.* Марко Кропивницький і його рідний край / Микола Смоленчук. – К.: Мистецтво, 1971.–78 с.
74. *Старицька-Черняхівська Л.* Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Людмила Старицька-Черняхівська. – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.

75. *Старицька-Черняхівська Л.* Из спогадів «Відгуки життя (М. П. Старицький)» Мемуари / Людмила Старицька-Черняхівська // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник. – С. 80 – 82.
76. *Старицький М.* Твори: В 6 т. / Михайло Старицький. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2: Драматичні твори. – 575 с.
77. *Старицький М.* Твори: В 6 т. / Михайло Старицький. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 3: Драматичні твори. – 527 с.
78. *Старицький М.* Твори: В 6 т. / Михайло Старицький. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 4: Драматичні твори. – 688 с.
79. *Старицький М. П.* Поетичні твори; Драматичні твори / М. П. Старицький.. – К.: Наукова думка, 1987. – 576 с.
80. *Стеценко Л. Ф.* І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич) / Л. Ф. Стеценко // Історія української літератури. У 8-ми т. – Т. 4. – Кн. друга. – С. 359 – 406.
81. *Суворин А.* Хохлы и хохлушки / А. Суворин. – СПб., 1907. – 114 с.
82. *Сумцов Н. Ф.* Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» / Н. Ф. Сумцов // Киевская старина. – 1892. – Т. 36. – С. 472 – 477.
83. *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8. – 320 с.
84. *Українська література в російській критиці кінця XIX – початку XX ст.* – К.: Наук. думка, 1980. – 416 с.
85. *Успенский Г. И.* Избранные сочинения / Г. И. Успенский. – М.: Худож. лит., 1990. – 462 с.
86. *Франко І.* «Вій», «Шолудивий Буняка» и «Юда Искариотский» / Іван Франко // Україна. – 1907. – Т. 1. – С. 50 – 55.
87. *Франко І.* Про театр і драматургію / Іван Франко. – К.: АН УРСР, 1957. – 240 с.
88. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 24. – 448 с.
89. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – 463 с.
90. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – 595 с.
91. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37. – 680 с.
92. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – 684 с.
93. *Хропко П. П.* Розвиток українського театру і драматургії в 70 – 90 роках XIX століття / П. П. Хропко // Українська мова і література в школі. – 1978. – № 10. – С. 52 – 60.
94. *Чехов А. П.* Избранные сочинения. В 2-х т. / А. П. Чехов. – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 2. – 701 с.
95. *Чугуй О. П.* Драматургічне освоєння прози М. Гоголя корифеями українського театру // Вісник Харківського університету / О. П. Чугуй. – Харків: Вища школа. – 1988. – № 327. – С. 87 – 94.
96. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 6-ти т. / Тарас Шевченко. – К.: Видавництво Акад. наук УРСР, 1963. – Т. 1. – 484 с.
97. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 6-ти т. / Тарас Шевченко. – К.: Видавництво Акад. наук УРСР, 1963. – Т. 2. – 632 с.
98. *Шоу Б.* О драме и театре / Б. Шоу. – М.: Изд. иностранной литературы, 1963. – 640 с.
99. *Южный край.* – 1893. – № 4335. – 17 августа.

Післямова

1. *Антонович Д.* Український театр / Дмитро Антонович // Українська культура. – Мюнхен, 1988. – С. 477 – 509.
2. *Єфремов С.* Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Український учитель, [1911]. – 466 с.
3. *Мар'яненко І. О.* Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1953. – 184 с.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

Аблесимов Олександр 29, 97
Адамов Артур 341
Адасовський Костянтин 126
Азовська М. 151
Александров Володимир 102, 103, 107, 207, 375
Алексєнко П. 152
Алчевська Христя 219
Амфітеатров Олександр 170
Андерсен Ганс Крістіан 209
Андрієвич Роман 65, 66
Аненков Павло 75
Антонович Дмитро 33, 37, 44, 56, 98, 102, 107, 110, 126, 136, 190, 205, 207, 305, 386, 389, 392, 394, 397
Апостол Данило – гетьман 25
Аристотель 4
Арістофан 6
Аркас Микола 148, 153, 166, 168, 182, 184, 266, 267, 356
Арабель Фернандо 341
Ашкаренко Григорій 121 – 123, 127, 157, 158, 386

Б

Бабанін М. 39, 41
Бабаніна 41
Багалій Дмитро 185, 389
Багалій Ольга Д. Багалія 185
Базарова Ніна 147
Байрон Джордж Гордон 7, 40, 204, 209, 212, 308, 336
Бакунін Михайло 89
Балуцький М. 163
Бальзак Оноре де 344
Бантиш-Каменський Дмитро 49, 51, 109
Баранович Лазар 108
Барвінок Ганна (Олександра Білозерська) 315, 342

Барвінський Осип 160, 314
Барнай Людвіг 162
Барсов П. 39, 42, 44
Бах Йоганн Себастьян 183
Бачинська Теофілія 113, 114, 115
Бачинський Омелян 113, 159
Башкирцев К. 99
Башкирцева Марія 99
Бедзик Дмитро 352, 353, 394
Безбородько Олександр 54, 108
Беккет Семюел 341
Беклемішев М. 88
Березовський Г. 165
Березовський Максим 26
Бернар Сара 126, 137, 157
Берлінський Максим 109
Белінський Віссаріон 41, 61, 89, 90, 212, 219, 389
Бич-Лубенський Костянтин 394
Біберович І. 116, 158, 159
Біберовичева І. 160
Біличенко М. 167
Білля-Білоцерковський В. 332
Білоградський Тимофій 26
Білозерський Василь 74, 75
Білоус П. 389
Бовуар Сімона де 340
Богданович І. 45
Бодянський Осип 72, 198, 392
Богданович Р. 26
Богомолець 32
Бомарше П'єр Огюстен Карон 30, 260
Бораківський Григорій 107, 231, 234, 311
Борисов Б. (Гурович) 263
Борисоглібська Г. 147, 149, 151, 154, 165, 181, 230
Борисоглібський 41
Борковський Григорій 161, 314
Бурлака І. 125

Боровиковський Володимир 97
Боровиковський Левко 42
Бортнянський Дмитро 26
Боткін В. 89
Боярська Є. 142
Бракер 176
Бубличенко Лазар 183
Булгарін Фадей 60
Бунчук Софія 197
Бутовський 176
Буцацький Л. 113

В

Вагилевич Іван 93
Валуєв Петро 170
Ванченко 265
Ванченко-Писанецький Костянтин 142, 149, 236, 372, 373, 392
Варламов К. 186
Васильєв Є. 336, 338
Васильєв-Святошенко В. 135, 135, 147
Васильєв Павло 94
Васильківський П. 149
Васильківський С. 169
Василько Василь 165, 392
Васильченко Степан 166
Ващенко-Захарченко Андрій 99, 103, 106, 107, 109, 177,
Величко Є. 151
Величко Самійло 108
Велісовський Авраамій 103, 105, 113, 130, 132, 139, 366
Вербицький Михайло 69, 94, 118
Вергілій Марон Публій 46
Верещинський Микола 94
Верьовкін М. 29
Вечерський В. 389
Виговський Іван – гетьман 77
Винниченко Володимир 164, 168, 336, 388
Витошинський А. 116
Витошинський І. 94
Вишневський Всеволод 332
Вільшанський М. 230
Вірина О. 125, 130, 142, 235
Вітте Сергій 255
Владислав IV – король 25, 83

Вовчок Марко (Марія Вілинська) 203, 315
Возняк Михайло 12, 389
Войцехівська А. 149
Волкенштейн – граф 98
Волкенштейн – графиня 49, 51
Волкови, брати 25
Волконський Сергій 49
Волик Ф. 169
Волицька Ірина 369, 394
Воловик Іван 22, 23
Володимир – великий князь 17
Волошин Августин 166
Волошин Іван 389
Вольтер 28, 58, 212
Ворников Артем 99
Воробкевич Сидір 118, 120, 163, 342, 314, 342
Вороний Микола 153, 154, 190, 251, 369, 392, 394
Воронов Микола 218
Воропай Олекса 20, 21, 24, 389
Вукотич Костянтин 154, 263
Вукотич Олександра 178

Г

Гаватович Якуб 13, 14, 384
Гаєвський Г. 149
Гайдамака (Вертепов) Д. 147, 151, 235, 265, 363
Галич Олександр 336, 394
Гаркуша Семен 47
Гаррік Девід 161
Гасилін Юрій 15
Гауптман Герхарт 237, 332
Гауптман Моріц 43
Гейне Генріх 204, 212
Гембицький Т. 160, 162
Герцберг Е.-Ф. 54
Герцен Олександр 264
Герцик А. 165
Гете Йоганн 82, 212
Геттерсдорф 32
Гізе 42
Глазуненко С. 149, 265
Глібов Леонід 100, 101, 188, 195, 207
Глінка Федір 34
Глоба М. 151, 181
Гнедич Микола 34, 45, 48, 49, 58
Гнилосиров Василь 220
Гоголь Микола 7, 49, 53, 62, 90, 91, 92, 97, 99, 101,

104, 116, 128, 148, 163, 168, 177, 180, 183, 190, 195, 205, 206, 232, 233, 234, 256, 260, 288, 336, 337, 364 – 371, 373

Гоголь Остап 52

Гоголь-Яновська Марія 53

Гоголь-Яновський Василь 20, 44, 45, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 97, 99, 389

Голембйовський Олександр 113, 115

Головатий Антон 59

Головацький Яків 93

Головня Гаврило 26

Гольдоні К. 26, 163

Голубовський 99, 211

Гомер 26

Гонорський Розумник 58

Гончар Олесь 308, 309, 394

Горацій (Квінт Горацій Флакк) 46

Горбенко Федір 187

Горка Лаврентій 17

Городенський М. 43

Горький Максим (Олексій Пешков) 331

Грабович Григорій 336

Грабовський Павло 257

Греб'янка Григорій 109

Гребінка Євген 45, 60, 233

Грессер 135, 139

Греч Микола 60

Грибоедов Олександр 7, 40, 41, 43, 54, 89, 90, 91, 92, 97, 161, 192, 260, 345, 347

Григор'єв П. 90, 337

Гриневецький І. 117, 159, 160

Грицай В. 126, 130, 142, 149, 235

Грільпарцер Ф. 163

Грінченко Борис 148, 153, 157, 162, 209, 236, 238, 239, 254, 259, 260, 265, 303, 313, 335, 367, 374, 375, 388, 394

Грозний Іван – цар 70

Гулак-Артемівський Петро 42, 45, 58, 60, 72

Гулак-Артемівський Семен 71, 82, 107, 129, 148, 155, 160, 165, 168, 179

Гулак Микола 74

Гундорова Тамара 336, 338, 394

Гуня Дмитро 83

Гупало Сергій 389

Гушалеви́ч Іван 118, 119, 120, 160, 232

Гюго Віктор 7, 40

Д

Давид – юдейський цар 15

Давидов В. 186

Давидова А. 103

Данилов А. 90

Данилович Іван 19, 20, 95

Данте Аліг'єрі 58

Данькевич К. 381

Делур'є Ж.– Ж. 90

Дерев'янкін О. 100

Деркач Г. 149, 265

Діва Марія 12, 20, 23, 25

Дідро Дені 30, 212

Дмитренко Дмитро 99, 103, 104, 113, 123, 130,

Дмитрова Людмила 12, 389

Добролюбов Микола 212, 219

Довбуш Олекса 120

Довгалевський Митрофан 19, 93, 385

Довженко Олександр 351, 352

Долгорукови 100

Дондуков-Корсаков О. 122

Дорошенко Ілля 100

Дорошенко Петро, гетьман 47

Достоевський Федір 300, 320, 324, 340,

Драгоманов Михайло 204

Драк А. 390

Дранже Йосип 94

Дрейсіг Іван 39, 91

Дрентельн О. 131

Дрималик 94

Дубельт Леонтій 82

Дубовецький А. 100

Дубровинська Уляна 176, 376

Дубровинський Єгор 176

Дубровинський Іван 175, 328

Дубровинський Микола 99, 177

Дубровинський Олексій 176

Дубровинський Федір М. 176

Дуже Еліонора 126, 157

Дурилін Сергій 135, 141, 321, 392, 394

Духнович Олександр 95, 97

Дюков Микола 264

Дюма Олександр 212

Дяків Петро 162

Дюков Микола 264

Е

Еврипід 6, 341
Ейхрот Л. 115
Емер 394
Еренфельд Петер 167
Есхіл 5, 26

Є

Слизавета Федорівна – велика княгиня 139
Єремійченко Олексій 277
Єрмолова Марія 126, 186
Єфремов Сергій 16, 17, 45, 56, 109, 190, 208, 216, 291, 331, 337, 385, 390, 392, 395, 397

Ж

Жаркова Н. 99, 122, 124
Жаткович Григорій 167
Жевуський Вацлав – коронний гетьман 96
Желеховський Ю. 94
Житецький П. 101
Жуковський В. 71
Жулінський Л. 100
Жулінський О. 156
Жураховський Д. 39, 211

З

Загоскін М. 43, 99
Загорський І. 125, 135, 147, 151, 165, 181
Залізник Максим 47
Занд Жорж 212
Заньковецька Марія 51, 105, 125, 126, 130, 133, 135, 137, 138, 139, 142, 145, 150, 153, 156, 157, 162, 165, 166, 169, 172, 215, 235, 261 – 263, 282, 291, 299, 306, 315, 317, 318, 321, 322, 324, 356, 358, 363, 386
Зарницька (Азгуріді) Єфросинія 146, 147
Затиркевич-Карпинська Ганна 125, 126, 127, 133, 135, 139, 142, 147, 149, 154, 235, 291, 386
Захаренко В. 149, 265
Захаржевський Лука 28
Захарченка Й. 149
Захарчук Євген 162
Зелінський К. 39, 41, 98, 111
Змієвський (Жмійовський) Антон 31, 34

І

Ібсен Генрік 237, 330, 332
Іван Хреститель 16,
Іваненко 123
Іваницький 27
Іванов В. 26
Іванова Валентина 167
Івашків Василь 77, 390
Ігнат'єв Н. 122
Ізмайлов О. 49
Ізопольський Е. 20
Ізотов Д. 118, 180
Ілінський Я. 39
Ільїн М. 43
Ільницький Василь 118, 119
Імеладзе В. 392
Інсаров 44
Іоанн Хреститель 15
Іонеско Ежен 341
Ірод – цар Юдеї 21, 22, 25
Ісус Христос 12, 14, 15, 16, 20, 21, 25

Й

Йосипенко Микола 122, 176, 190, 263, 276, 347, 392, 395

К

Кавос Катерино 34
Казимиров Олексій 390
Калиновська А. 42
Калиновський Осип (Юзеф) 38, 39, 42
Каменський С. 39, 98
Камінський Ян-Непомуцен 31
Камю Альберт 340
Кантакузен – князь 176
Капніст Василь 34, 40, 43, 45, 54, 97
Капніст Олексій 97
Каразін Василь 58, 92, 97
Карамзін Микола 341
Карл XII – король Швеції 313
Карпенко П. 147
Карпенко-Карий (Тобілевич) Іван 7, 50, 82, 100, 101, 126, 128, 129, 136, 144, 145, 149, 151, 153, 155 – 157, 160, 162, 164, 166, 168, 171, 173, 178, 182, 210 – 216, 229, 233, 235, 236, 238, 239, 248 – 250, 254, 256, 257,

259, 260, 262, 263, 268, 273, 274, 286 – 288, 290, 292 – 294, 296, 298, 302, 303, 306, 307, 308, 310 – 312, 322, 323, 324, 325, 327, 329, 332, 335, 342, 348 – 350, 374 – 376, 383, 387, 388, 390, 392, 395
Касиненко Ю. 126, 142, 149, 235
Катерина II – імператриця 26, 28, 29, 31 36, 46, 47, 65, 141, 357
Катранов Володимир 257, 395
Квітка Л. 126, 149,
Квітка Марія 58
Квітка Федір 58
Квітка-Основ'яненко (Квітка) Григорій 7, 27, 37 – 41, 44, 45, 57 – 60, 62, 64, 65, 71, 82, 84, 90, 92, 94, 96, 99, 101, 103, 104, 106, 113, 114, 117, 122, 123, 128, 130, 132, 135, 136, 148, 151, 167, 169, 176, 178, 179, 198, 216, 256, 341, 385, 390
Квятковський В. 113
Кибальчич Надія (Наталка Полтавка) 236
Киричок Петро 395
Кисіль Олексій 106, 390
Кишенський Федір 27, 29, 37
Кінько А. 395
Климкович Кс. 116
Климовський Семен 34, 368
Клінчин Олександр 390
Кляйст Г. 163
Княжнін Яків 28, 29, 30, 40, 43, 99
Кобринська Наталя 93, 337
Кобилянська Ольга 337
Ковалевський І. 165
Коваленко О. 182
Коваленко Прохор 230, 395
Ковальський Василь 32, 95,
Ковтунова Ірина 181
Козар Павло 202, 392
Козачинський Мануїл (Михайло) 18
Козич-Уманська А. 268
Коженювський Ю. 117
Колесник Олександра 202, 380
Колесничевський Ілля 26
Колісниченко Т. 169, 189
Колумб Христофор 188
Колюпанов-Александров А. 102
Комаров Михайло 190, 219, 220, 342, 343, 345
Конашевич-Сагайдачний Петро – гетьман 20, 84
Кониський Георгій 12, 19, 20, 108, 385
Кониський Олександр 220, 223, 234
Коні Федір 63

Кононенко П. 329
Константинов Трохим 29, 30
Концевич Максим 29
Кореневський Григорій 26
Корнель П'єр 7
Корнійчук Олександр 353
Короленко Володимир 256
Костомаров Іван 70, 71
Костомаров Микола 42, 65, 66, 70, 71, 72, 74 – 77, 79, 80, 81, 83, 91, 104, 256, 388, 390
Костомаров Петро 70
Костомаров Самсон 70
Костянтинович М. 109
Котляревський Іван 7, 20, 34, 35, 40, 43 – 52, 55, 56, 57, 60, 65, 67, 82, 87, 89, 90, 91, 94, 96, 99, 102, 104, 113, 114, 124, 128 – 132, 135, 139, 147, 148, 151, 152, 155, 156, 165, 167, 177, 191, 211, 212, 216, 232, 337, 342, 385, 386, 390
Котляревський Степан 26
Котляров Прокіп 68, 69
Коцебу Август 32, 43, 94, 96, 108
Кочубей Василь 308, 313
Кочубей Олександр 390
Кочубей Мотря 313
Кравченко Василь 21
Крагельська Аліна 76
Красенко Василь 373, 395
Крашевський Ю. 233, 337
Крилов В. 152
Крилов Іван 43, 97, 202, 209
Кричевський Микола 167
Кронеберг Андрій 89
Кропивницька Капітолїна 175, 376, 380,
Кропивницька Надія 182, 183, 185 – 187, 192, 197, 284
Кропивницька Олександра 193, 195
Кропивницька Ольга 192, 197
Кропивницький Володимир Лукич 253
Кропивницький Володимир Маркович 182, 183, 194, 197, 247, 258, 284, 328, 343, 354, 369, 380, 382, 392, 395
Кропивницький Ігор 191
Кропивницький Костянтин 183
Кропивницький Лука 175, 176, 185, 376
Кропивницький Марко 7, 11, 50, 63 – 65, 67, 82, 86 – 88, 99 – 105, 106 – 111, 113 – 119, 121–127, 129 – 144, 146 – 158, 160 – 162, 165, 166 – 196, 198, 200, 202,

203, 206, 211, 213 – 215, 222, 225, 228, 229, 232, 233,
235, 236,
238, 239, 240, 242 – 244, 246, 247, 250 – 260, 262 –
272, 274 – 279, 281 – 292, 294 – 296, 299 – 302, 306,
316 – 320, 323, 324, 326 – 338, 340 – 359, 361, 362 –
369, 371 – 383, 385 – 388, 390, 392, 395, 396
Крупницький Б. 395
Крушельницька Соломія 153
Кугель Олександр 170
Кузнецов В. 197
Кузнєцова О. 138, 392
Куліш Микола 353, 388
Куліш Пантелеймон 55, 56, 64, 74, 75, 76, 87, 107,
203, 219, 222, 223, 230, 233, 342, 390
Кульчицький Олександр 89, 390
Кумановський П. 116
Курбас Лесь 165, 369
Куриленко Й. 262, 276, 359, 395
Кухаренко Яків 66, 67, 85, 103, 130, 205, 207, 218, 243
Куценко Леонід 392
К'єркегор Сьорен 339

Л

Лаврівський Юліан 112, 113
Ладіна Марія 92, 94
Лашевський Варлаам 12, 18
Лафонтен Жан 52
Левашов 41
Левитський Микола 258, 259
Левицький Федір 147, 165, 230, 392
Левицький О. 101, 167
Лекок Шарль 114, 161
Ленін (Ульянов) Володимир 259
Ленкавський 34
Ленський Дмитро 180, 336
Лепкий Богдан 308
Лермонтов Михайло 190, 203, 204, 208, 209, 336
Лессинг Готхольд 7, 30
Лещинський Станіслав – король 313
Лещинський Ф. 18
Лисенко Віталій 203
Лисенко Микола 67, 101, 105, 124, 153, 166, 183, 184,
196, 204, 205, 206, 208, 364, 365, 366, 374, 386
Лисенко Олександр 203
Ліндфорс Нонна 101, 205, 365
Ліндфорс Марія 101, 205, 365
Ліницька Любов 142, 147, 150, 154, 235

Лінська-Неметті В. 135, 136,
Лобанов-Ростовський Я. 48
Лозинський Йосип 93
Ломиковський Василь 97
Лопатинський Л. 162
Лопе де Вега (Felix Lope de Vega y Carpio) 25, 157
Лорер Іван 97
Лукашевич П. 72
Лукич-Левицький Василь 149, 161, 172, 243, 358
Лунін Михайло 72
Лучицький Л. 149
Любарська Т. 192
Любицька Зінаїда 194
Любицька Олександра 194
Любицький Олександр 194
Лядов М. 105
Ляйтер А. 95
Лясковський К. 160

М

Магди 162
Мазепа Іван – гетьман 17, 25, 55, 108, 308
Майнінгенський – герцог 138, 141
Максимов 284
Максимович Іоанн 108
Максимович Михайло 49, 72, 73
Максимович Андрій 135, 147, 235, 356
Малиш-Федорець М. 169
Малярівна 27
Мамін-Сибіряк Дмитро 264
Манкутевич К. 42
Маньківська М. 126, 142
Манько Л. 125, 142, 147, 149
Маринич Г. 392
Маркевич Микола 20, 21
Маркова (Одинцова) А. 123, 125, 135, 356
Маркович Антоніна 366
Маркович Опанас 75
Марковський Євген 23, 390
Марсель Габріель 340
Марченко П. 26
Марцинкевич Гаврило 26
Мар'яненко (Петлішенко) Іван 86, 126, 134, 155,
163, 164, 166, 169, 173, 186, 215, 265, 318, 325, 355,
390, 392, 393, 395, 397
Маслович Василь 42
Мацієвська Лідія 390, 395

Мацьків Теодор 395
Медведєва 44
Медведєв П. 42, 44, 123
Медовий 102
Меженко Ю. 147, 393
Мельник В. 336
Мельникова Тетяна 72
Менсдорф – граф 112
Менчиць В. 213
Меншиков Олександр 25, 310
Мерсьє 43
Метерлінк Моріс 332
Метлинський Амбросій 42, 71
Мидловський І. 162
Микитенко Іван 353
Миклашевський Іван 25
Микола 1 – імператор 40, 81, 92, 308
Миленко Микола 167
Милович Ю. 165
Минєєв Д. 42
Мирний (Рудченко) Панас 127, 160, 168, 207, 209, 225, 228, 233, 236, 238, 279, 285, 300, 315, 322, 324, 395
Миров-Бедюх П. 149, 265
Мирослав-Винников К. 308
Миславський Самуїл 19
Михалевич П. 213
Мишанич Олекса 390
Мікешин 308
Мікушинський Степан 26
Міллер Джон-Стюарт 178, 212, 269
Мільтон Джон 58
Міров-Бедюх 265
Міхновський Микола 189, 393
Міцкевич Адам 204
Млотковська Любов 38, 39, 41, 51, 89, 92, 93
Млотковський Людвіг 87, 88, 89, 90, 98, 99, 176, 211
Мова (Лиманський) Василь 217 – 226, 229, 230, 240, 247, 248, 250, 294, 393, 396
Мова Денис 135, 138, 139, 149,
Мова Меланія 217
Мова Семен 217
Моклиця Марія 336, 338, 396
Молешот Якоб 178
Мольєр Жан-Батист 26, 27, 40, 43, 94, 117, 157, 187, 233, 260, 281, 337, 343, 344, 345
Мордовець Данило (Мордовцев) 73, 75, 153, 246, 354, 355, 396

Моркови 178
Мороз Захар 259, 261, 345, 396
Мороз Лариса 273, 297, 329, 330, 333, 340, 345, 390, 396
Москвичов Дмитро 29
Москвичова Лизавета 29, 30
Мох Рудольф 93, 94, 113
Мочалов Павло 93, 162
Мур Едвард 30
Мячиков Єгор 100, 180

Н

Наливайко Северін – гетьман 84
Нальотов 44
Нальотова Катерина 42, 44, 51
Наріжний Василь 45
Наторський 179
Науменко І. 149, 151
Наумов М. 282
Наумович Іван 94, 107
Нахімов Яким 42
Невестюк Я. 162
Некрасов Микола (Перепельський) 177, 187, 209, 212, 337,
Некрашевич Іван 19, 26, 93
Немирович-Данченко Володимир 186, 188, 264
Немченко О. 151
Нестеровський 176
Нечуй-Левицький Іван 107, 109, 116, 153, 186, 207, 209, 233, 282, 313, 396
Нікітін В. 195
Нікітін Павло 94
Ніцше Фрідріх 269, 337, 338, 340
Ніщинський Петро 87, 102, 111, 160, 213
Новиков Михайло 48
Нордега (Стеценко) М. 107

О

Овідій (Публій Овідій Назон) 46
Огарьов Олександр 204
Оглоблин Олександр 390
Огоновський Омелян 112, 160, 163, 314
Ожешко Е. 233
Озаркевич Іван 69, 93, 94, 116
Озеров В. 43, 99
Олдрідж Айра Фредерік 82, 161, 211

Олександр I – імператор 39, 98
Олександр II – імператор 3, 74, 75, 99, 104, 109, 122, 140, 180, 205
Олександр III – імператор 138, 139, 356
Олексій Михайлович – цар 12
Олесницький Євген 160, 180, 393
Олесь Олександр (Олександр Кандиба) 336, 388
Ольдекоп Є. – цензор 64
Ольховський Т. 162
Ольшанський М. 160, 162
Онук М. (С. Метлинський) 107
Островський Олександр 7, 90, 94, 99, 128, 160, 163, 166, 177, 211, 212, 228, 234, 237, 294, 345 – 349, 366
Остриця Яків (Остриця) – гетьман 83, 84
Оуен Роберт 178, 212, 269
Оффенбах Жак 161

П

Павлик Михайло 237
Павличко Соломія 336, 396
Павло I – імператор 31
Павлов 42
Павлова О. 42
Павловський І. 42
Павлюк (Павло Бут) – гетьман 83
Палій Семен 108
Пальчинський А. 124
Паньківський Северін 162, 165, 169, 181
Парпура Максим 48, 49
Паскаль Блез 340
Пашкевич В. 28
Певний М. 167
Перепелиця Петро 262, 263, 396
Пестель Б. 41
Петлішенко Марко 185
Петлішенко Олександр 185
Петлішенко Явдоха 174, 185
Петлюра Симон 166
Петляш О. 165
Петро I – імператор 3, 17, 18, 25, 141, 308, 310
Петров Микола 291, 396
Пилипчук Ростислав 96, 143, 151, 158, 174, 190, 390, 393
Пильчиков Д. 212
Писаревський Степан (Стецько Шереперя) 69
Писемський Олексій 128
Підвисоцька Е. 161

Підвисоцький Кость 160, 161, 162
Пільгук Іван 259, 262, 264, 282, 287, 317, 348, 359, 396
Планкет Робер 114, 161
Плетньов Аркадій 391
Плошевський В. 116
Погодін Микола 49, 332
Погожев 140
Поліщук Володимир 209, 393
Поліщук О. 162
Полоцький Семен 16, 385
Полторацький Марко 26
Полторацький Федір 26
Полуботок Павло, гетьман 25
Поляков Д. 42
Полянська О. 165, 230
Померанцев 101
Пономаренко М. 149, 265
Попов В. 103
Поссарт Ернест 162
Потебня Олександр 219, 256
Потоцький Францішек-Салезький 96
Працьовитий Володимир 391
Приємська-Дніпрова М. 167
Приймак Л. 396
Прокопович Феофан (Єлизар Церейський) 16, 17, 18, 108, 385
Прохорович П. 169, 265
Пряженківська Тетяна 39, 42, 44
Пугачов Омелян 76, 308
Пушкін Олександр 7, 40, 41, 71, 190, 195, 203, 204, 219, 260, 307 – 310, 320, 345, 396
Пчілка Олена (Ольга Косач) 3, 204, 205, 207, 233, 320, 365, 378, 382, 389, 391, 393, 396

Р

Расін Жан 7
Раупах Е. 28, 120
Рафальський (Лозинський) Г. 151
Рачинський Андрій 26
Ревуцький Валер'ян 141, 393
Репнін Микола – князь 43, 44, 49
Решетников Г. 149
Решетников Федір 213
Репін Ілля 142, 153, 183, 185
Рибаков Микола 39, 92, 162
Рилєєв Кіндрат 34, 308, 309, 396

Рильський Максим 190
Риндовський Микола 218
Роговський К. 26
Розаліон-Сошальський В. 22
Розсудов-Кулябко В. 142, 181
Розумовський Кирило – гетьман 25, 26
Романович Теофілія 117, 179
Романович-Рожанковська М. 116
Россі Ернесто 162
Рубан Василь 109
Рубець Олександр 374
Рубінчик Валерій 7
Руданський С. 107
Рудковський М. 176
Рулін Петро 109, 240, 259, 262, 270, 348, 391, 396
Русов О. 101, 213
Русова Софія 158, 213
Руссо Жан-Жак 58, 212

С

Сабінін Лев 169, 188, 263, 342, 343, 372, 393
Савіна Марія 186
Сагайдачний Петро – гетьман 47
Садовська-Барілотті (Тобілевич) Марія 125 – 127, 129, 135, 149, 150, 210
Садовський Микола (Тобілевич) 105, 106, 121, 123 – 125, 127 – 130, 133 – 135, 137 – 146, 149, 154, 155 – 158, 162 – 169, 170, 172, 182, 210, 213, 214, 215, 230, 235, 260, 261, 263, 291, 306, 318, 356, 386, 391, 393
Саксаганський (Тобілевич) Панас 125, 127 – 130, 135, 138, 139, 142, 144, 145, 149, 151, 153, 154 – 157, 164, 169, 210, 211, 214, 215, 235, 260, 263, 288, 291, 306, 318, 324, 386, 393, 397
Салтиков-Щедрін Михайло 212, 281, 396
Сальвіні Томмазо 162
Самійленко Володимир 313
Самойленко Федора 182, 197, 202
Самойлович Іван – гетьман 108
Сарандинака І. П. 22
Сартр Жан-Поль 340
Сахаров І. 72
Сахновський-Панкеев В. 331, 396
Свенціцький-Стахурський Павлін 117
Селіванов Олександр 21, 391
Сенковський Осип 61
Сераковський С. 75
Сигизмунд Август – король 70
Симоновський Петро 109
Синельников Микола 141 393
Сковорода Григорій 46, 58, 59, 108, 256
Скоропадський Іван – гетьман 25
Славин Лев 332
Словацький Юліуш 128
Слоневський 32
Смайльс Семюел 178, 212
Смирницький В. 59
Смоленчук Микола 175, 253, 396
Собінов Леонід 186
Соболеви 177, 178, 211
Соваж Т.– М. 90
Соленик Карпо 38, 39, 51, 65, 89, 90, 91, 100, 102, 103, 105, 110, 130, 385
Сомов Орест 34, 49, 58
Сорокіна 42
Сосюра Володимир 308
Софокл 5, 296
Спаситель 12, 15
Спенсер Герберт 178, 269
Сперанський Олександр 97
Срезневський Ізмаїл 42, 49, 71, 72, 106
Стадник Йосип 369
Станіслав Лещинський – король 313
Станіславський Костянтин 186, 190, 386
Старицька Настасія 201
Старицька (Лисенко) Софія 204
Старицька-Черняхівська Людмила 33, 34, 98, 101, 103, 124, 158, 165, 205, 216, 377, 391, 393, 396
Старицький Дмитро 99, 107
Старицький Михайло 7, 67, 82, 101, 107, 108, 116, 125 – 130, 132, 133, 134, 136, 138, 142 – 145, 147, 149, 150, 153, 154, 155, 157, 158, 161, 162, 164, 165, 168, 171, 180, 203 – 209, 213, 216, 225, 229, 233 – 236, 238, 239, 250, 252, 260, 248, 250, 252, 259 – 261, 268, 273, 274, 285, 286, 290, 292, 293, 303, 305, 306, 313, 314, 320, 321, 327, 328, 329, 336, 337, 342, 364 – 366, 372, 375, 377, 383, 386, 387, 388, 393, 397
Старицький Петро 203
Стефанік Василь 337
Стефарукова І. 160
Стефурак С. 116, 160
Стеценко Григорій 27
Стеценко Кирило 202
Стеценко Л. 288, 293, 393, 397
Стечинська Е. 160
Стечинський А. 162

Стешенко Іван 391
Стороженко Олекса 107, 123, 132, 204, 219, 232, 367,
Сточкевич Іван, 32, 33
Стоян-Максимович К. 125
Стрельська Н. 103
Стрельський В. 103
Струпова О. 42
Суворін Олексій 126, 137 – 139, 158, 170, 172, 190,
261, 324, 348, 356, 386, 393, 397
Суворов Олександр 70
Сулима-Бичихина Тетяна 235
Суліван 116
Сумароков Олександр 7, 25, 28
Сумбатов (Южин) Олександр 186, 294
Сумний Семен (Угрюмов) 192, 193, 393
Сумцов Микола 185, 256, 278, 339, 369, 370, 397
Суслов Онисим (Резников) 146, 147, 149, 169, 198,
263, 268, 393
Сухово-Кобилін Олександр 90, 94
К'єркегор Сьорен 340

Т

Тарковський Арсеній 213
Тарковський Карл 212
Тарковський Олександр 213
Твардієвський 32
Терещаківський Лев 96
Терещенко Микола 288
Тесленко Архип 383
Тичина Павло 198
Тимковський М. 294
Тіберій імператор 81
Тобілевич Євдокія (Садовська) 211
Тобілевич Карпо 210
Тобілевич Мартин 102
Тобілевич Михайло 210
Тобілевич (Тарковська) Надія 212, 213
Тобілевич Петро 102, 210
Тобілевич (Дітковська) Софія 130, 149, 154, 156,
213, 214, 259, 263, 393, 394
Тогобочний І. 268
Толстой Лев 161, 186, 237, 331, 330, 346 – 348
Тополя (Тополинський) Кирило 68, 100
Трамбіцький 101, 178
Трохимович Феофан 17
Трощинський Дмитро 53, 54, 55, 96, 97
Трощинський Матвій 54

Трусколяська М. 42
Трускалавський 32
Туманенко (Туманов) Ф. 151
Туптало Данило 16, 385
Тургенєв Іван 75

У

Уваров С. 73
Угаров І. 38, 39, 42
Українка Леся (Лариса Косач) 128, 164, 170, 236, 329,
335, 337, 388, 397
Уманов-Каплуновський Володимир 363
Урицький 32
Успенський Гліб 213, 240, 281, 397
Устиянович Корнило 119

Ф

Фабіанська О. 177
Федоровський М. 213
Федькович Юрій (Осип) 119, 120, 163, 314, 342
Філомафїтський Є. 58
Фонвізін Денис 7, 28, 30, 40, 41, 43, 66, 99
Фортунатов П. 36
Франко Іван 14, 16, 32, 34, 44, 56, 60, 64, 93, 99,
111, 113, 116, 118, 120, 157, 159 – 162, 163, 168 – 170,
172, 186, 210, 216, 235 – 239, 257, 285, 287, 293, 298,
307, 314, 315, 325, 327, 331, 334, 335, 336, 337, 346,
349, 350, 360, 370, 371, 374, 388, 391, 394, 397
Француз К. 233
Фредр О. 117, 163
Фрич О. 107

Х

Хайдеггер Мартин 340
Хашин Т. 103
Херасков М. 28
Хилков І. 97
Хмельницький Богдан Зіновій – гетьман 18, 68, 70
Хмельницький М. 43
Хмельницький Юрій – гетьман 108
Хомандюк Микола 308
Хорват В. 98
Хороб Степан 336
Хропко Петро 233, 397
Хуторна О. 230

Ц

Цеглинський Григорій (псевдо – Григорій Григорієвич) 161, 163, 237, 238
Цертелев Микола 42
Цисс О. 107
Циста О. 99

Ч

Чарнецький Степан 113, 160, 163, 391, 394
Чарновська Н. 151
Черкасенко Спиридон 168, 336, 372, 388
Чернецький 32
Чернишевський Микола 75, 212, 213, 269
Чернишов 178
Чернишов І. 180
Чернишов М. 336
Чертков М. 122
Чехов Антон 264, 294, 295, 332, 350, 351, 397
Чижевський Дмитро 19, 391
Чикаленко Євген 153, 392
Чиріков Євген 162, 166
Чубинський Павло 101, 205
Чугай П. 167
Чугуй Олексій 341, 373, 397
Чумаченко Віктор 220, 394
Чурай Маруся 68, 314

Ш

Шабельська О. 207, 233
Шад 42
Шаляпін Федір 376
Шаховський Олександр 34, 35, 40, 43, 54
Шашкевич В. 107
Шашкевич Маркіян 93
Шевельов (Шерех) Юрій 221, 223, 224, 229, 394
Шевченко О. 149
Шевченко Тарас 45, 51, 57, 64, 65, 67, 73, 74, 75, 82, 84 – 88, 91, 101, 104, 113, 116, 117, 123, 126, 128, 130, 132, 134, 135, 136, 139, 148, 151, 152, 166, 168, 179, 182, 184, 188, 189, 195, 198, 203, 212, 212, 213, 214, 218, 219, 227, 232, 243, 253, 256, 308, 315, 317, 318, 320, 323, 337, 342, 343, 354, 356 – 361, 363, 379, 391, 397

Шекспір Вільям 25, 26, 40, 58, 82, 90, 91, 92, 117, 120, 124, 157, 161, 187, 209, 211, 212, 220, 260, 336, 337, 342, 343, 344, 345
Шерегій Юрій 394
Шиллер Фрідріх 82, 90, 91, 128, 163, 212
Шиманов А. 224
Ширай Дмитро 33, 37, 69, 98
Шніцлер А. 128, 166
Шопенгауер Артур 269
Шостаківська Юлія 142, 151, 363
Шоу Бернард 330, 397
Штейн Іван (Йоганн) 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 58, 87, 88, 89, 98
Шубін Г. 192
Шубіна В. 192
Шубіна Є. 192
Шубравський Василь 55, 68, 84, 391
Шудлинський 32

Щ

Щепкін Михайло 33, 35, 37, 38, 39, 42 – 45, 49, 51, 54, 65, 82, 90, 92, 94, 98, 100, 102, 110, 130, 142, 157, 256, 385, 391
Щепкіна-Купернік Тетяна 186, 264
Щербацький Юрій 18
Щоголев Яків 42

Ю

Юзефович Корнелій 26
Юрчак Василь 162

Я

Яворницький Дмитро 142, 184, 185, 394
Янович Степан 162
Яновська Любов 167, 236, 238
Яновський Панас 52
Янчук М. 161
Ярмиш Ю. 394
Ярошенко М. 149, 265
Ярцев О. 394
Ясперс Карл 340
Яценко Михайло 392

Зміст

ПЕРЕДНЄ СЛОВО	3
З ІСТОРІЇ СВІТОВОГО ТЕАТРУ	4
ГЛАВА 1.	
УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО	
І ДРАМАТУРГІЯ ДО ЗАСНУВАННЯ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ	8
Початок театрального мистецтва в Україні	8
Шкільна драма	12
Вертепний театр	19
Глухівський театр	25
Перший громадський театр у Харкові	27
Театральне мистецтво XVIII століття	
на західноукраїнських землях	31
Українська драматургія перших десятиліть XIX ст.	32
Театральне мистецтво в Україні на початку XIX ст.	36
Театр Івана Штейна	39
Полтавський театр	42
Іван Котляревський	44
Василь Гоголь-Яновський	52
Григорій Квітка-Основ'яненко	57
Драматургія 1830 – 1840-х років	65
Микола Костомаров	70
Шевченко і театр	82
Театр Людвіга Млотковського	87
Театральне мистецтво Західної України	
в першій половині XIX ст.	93

Кріпацький театр.....	96
Театральне мистецтво і драматургія напередодні створення національного театру на теренах Східної України.....	99
Біля джерел західноукраїнського національного театру.....	111
Західноукраїнська драматургія 1850 – 1870-х років.....	117

ГЛАВА 2.

НОВА ЕРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (1880 – 1900 РОКИ)

Перші кроки наддніпрянського театру.....	121
Театр корифеїв.....	125
Тріумф українського театального мистецтва у столиці Російської імперії.....	135
Трупа Михайла Старицького.....	142
Трупа Миколи Садовського.....	143
Третя трупа Марка Кропивницького.....	146
Театр Панаса Саксаганського.....	149
Четверта трупа Марка Кропивницького.....	151
Об'єднаний театр корифеїв.....	154
Діяльність національного театру в оцінці його найвидатніших діячів і сучасників.....	157
Західноукраїнський театр.....	159
Перший постійний театр Миколи Садовського.....	164
Театральна діяльність Миколи Садовського на еміграції.....	167
Останні штрихи діяльності корифеїв на початку ХХ ст.....	169
Український театр кінця ХІХ – початку ХХ ст. з позицій сьогодення.....	170
Життєвий і творчий шлях Марка Кропивницького.....	175
Корифей і аматори.....	191
Дитячий театр Марка Кропивницького.....	195
Михайло Старицький.....	203
Іван Тобілевич (Карпенко-Карий).....	210
Василь Мова (Лиманський).....	217

ГЛАВА 3.

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ

Драматургічний процес у 1880 – 1900-ті роки.....	232
Нові теми, мотиви й образи на зламі століть.....	239
Театральне мистецтво як естетична проблема.....	260
«Нові люди» у драматургії Марка Кропивницького.....	268

За лаштунками «темного царства».....	279
Дискурс злочину й кари в художній інтерпретації Івана Карпенка-Карого й Марка Кропивницького.....	296
Історична драматургія	303
Образ української жінки крізь призму національної драматургії.....	315
Від традиційної драми до нової європейської естетичної системи.....	326
Українська драматургія в контексті європейської і національної літератури: компаративістський аспект.....	341
Кропивницький і Шевченко.....	354
Гоголівська рецепція у творчості драматургів театру корифеїв.....	364
Фольклорні традиції.....	374
ПІСЛЯМОВА	384
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	389
ПОКАЖЧИК ІМЕН.....	398

Наукове видання

Харківське історико-філологічне товариство

НОВИКОВ

Анатолій Олександрович

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ:
від найдавніших часів до початку ХХ ст.**

Монографія

Підписано до друку 18.06.2015. Формат 60x84/16

Гарнітура «Таймс». Друк цифровий.

Ум. друк. арк. 23,95. Наклад 300 прим.

Віддруковано в друкарні ТОВ «Цифра принт»
На цифровому лазерному комплексі Xerox Docu Tech 6135/
Адреса: м. Харків, вул. Данилевського, 30.



НОВИКОВ АНАТОЛІЙ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка, відомий своїми монографіями – «Марко Кропивницький і Харківщина. Розвідки, гіпотези, документи» (2000), «Слобожанський драматичний театр. Нариси історії» (2002), «Художній універсум Марка Кропивницького» (2006), «Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст.» (2011), навчальними посібниками – «Український театр на уроках літератури» (2011), «Українська драматургія на уроках літератури» (2012), «Вивчення творчості Олександра Довженка в школі» (у співавторстві, 2014) та багатьма іншими працями, присвяченими вивченню української літератури й театру.