

ОСНОВНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 20 - 60-х рр. ХІХ ст.

Андрієвич Р.

Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия.

Ващенко-Захарченко О.

Оказія з Микитою.

Тоді скажеш гоц, як вискочиш.

Один дарував, другий утішав.

Оглядівся, як наївся.

Козак по своїй волі в 1855 році.

Поярмаркував.

Вітошинський І.

Козак и охотник.

Гоголь В.

Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені солдатом.

Собака-вівця (Собака та вівця).

Гулак-Артемівський П.

Атрей и Фиест. Трагедия (Кребильона).

Даниш Н.

Наслідство і прокляття.

Духнович О.

Добродетель превышает богатство. Игра в трех действиях.

Головний тарабанщик. Комедія.

Квітка-Основ'яненко Г.

Бой-жінка. Шутка-водевіль в одному дійствіи.

Вояжери. Происшествия в трактире.

Дворянские выборы. Комедия в трех действиях.

Дворянские выборы, часть вторая, или Выборы исправника.

Мертвец-шалун. Шутка в двух действиях.

Званный вечер (діалогізована повість).

От так ти москаля одури.

Похождения Петра Столбикова. Комедия в четырех действиях

(інсценізація повісті Квітки-Основ'яненка Перепельським, Федоровим,

Григор'євим та іншими).

Предания о Гаркуше (діалогізована повість).

Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе.

Оригинальная комедия в пяти действиях.

Купала на Івана.

Сватання на Гончарівці. Українська опера в трьох діях.

Скупой. Комедия в трех действиях.

Стецько, завербованный в уланы. Шутка-оперетка.

Турецкая шаль, или Так водитса. Комедия в трех действиях.

Украинские дипломаты (діалогізована повість).

Шельменко, волостной писарь. Комедия в трех действиях.

Шельменко-денщик. Комедия в пяти действиях.

Щира любовь, або Милий дорожше щастя. Драма в п'яти діях.

Ясновидящая (Маргарита Прокофьевна). Комедия в четырех действиях.

Костомаров М.

Переяславська ніч. Трагедія.

Сава Чалій. Драматичні сцени в п'яти діях.

Украинские сцены из 1649 года.

Котляревський І.

Москаль-чарівник. Малороссийская опера в одном действии.

Наташка Полтавка. Малороссийская опера.

Котляров П.

Любка, або Сватання в с. Рихмах. Комічна опера.

Кухаренко Я.

Вівці і чабани в Чорномор'ї.

Вороний кінь

Чорноморський побит. Драмована хроніка.

Чорноморці. Оперета в трьох картинах.

Мох Р.

Розпука орендарська.

Справа в селі Клекотині.

Терен-спасен.

Наумович І.

Бандурист.

Гриць Мазниця, або Муж затуманений.

Знімечений Юрко. Комедія.

Озаркевич І.

Весілля, або Над цигана Шмагайла немає розумнішого.

Дівка на виданню, або На милування нема силування.

Жовнір-чарівник.

Купала на Івана (переробка твору С. Писаревського).

Сватання, або Женити навіжений

Писаревський С.

Купала на Івана. Малороссийская оперета в трех действиях.

Гаркуша. Драматичні картини у трьох діях.

Скоморовський К.

Ермак. Сумогляд в п'яти дійствах...

Тополя Кирило (Тополинський)

Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских.

Чур-чепуха.

Шевченко Т.

Назар Стодоля.

Никита Гайдай (уривок).

Шохін П.

Не до любові.

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 60 - 90-х рр. XIX ст.

Інтерес освічених кіл прогресивного дворянства та інтелігенції до фольклору, до народних образів та звичаїв, котрий іноді був і данною модою, в цей час поступово став переростати в духовну потребу прогресивних і гуманістично настроєних представників різних верств населення зрозуміти суть трагізму становища порядної і чесної особистості та передусім людини праці, пізнати причини і винуватців такого становища, дати справжню оцінку найважливішим суспільним явищам та процесам.

Якщо навіть після офіційної заборони церквою театрального мистецтва в другій половині XVIII ст. процес розвитку драматургії не припинився, а лише видозмінився, то тим більше не могло бути різких змін з прийняттям реформи 1861 р. В українській драматургії ця реформа не породила на другий же день жодного принципово відмінного від попереднього періоду розвитку драматургії твору, не перебудувала за кілька місяців театру, не привела протягом року десятків нових авторів. Всього цього не відбулося, бо свідомість людини і свідомість суспільства - це складний і цілісний процес сприймання, осмислення, оцінювання та відображення предметів, істот, явищ і процесів окремою людиною і абсолютною більшістю членів суспільства.

З цих причин інтермедійно-водевільний фінал розвитку української драматургії попереднього періоду в 1861 р. не звершився, а помітно домінував ще протягом 60-х рр. Л. Глібов, М. Костомаров, О. Стороженко, І. Гушалевиц та кілька інших авторів продовжували сміятися над душами і вчинками колишніх господарів життя - дворян.

Одразу по реформі досить помітний розвиток української драматургії першої половини та середини XIX ст. вочевидь пішов на спад. З різних причин зійшли зі сцени і навіть з репертуару театрів імена драматургів, що ставили гострі соціальні проблеми, а також п'єси, в котрих відображалися протистояння загальносуспільного характеру.

Так, Ф. Заревич у драмах «Настя» (інша назва - «Настася»), «Бондарівна» не тільки помітно применшує гостроту поєдинків персонажів, а й не завжди виправдано заглиблюється у процес вияву героями любовних та особливо родинних емоцій, настроїв і почуттів. І. Гушалевиц комедіям «Оман очей», «Сільські пленіпотенти» (пленіпотент - уповноважений, представник, захисник) надав відверто опереточного, а постановники - нерідко ще й водевільного характеру. Лише в 1869 р. досить весела комедія зі співами І. Гушалевица звучала у переробці М. Кропивницького дещо гостріше і серйозніше, ніж у автора. А Г. Якимович і зовсім узявся до сюжетів із минулого: «Одіссей на острові Аета» та «Роксоляна». В цих творах хоча і відчуваються спроби автора так чи інакше відтворити чи бодай натякнути на свою сучасність, в основному домінують не стільки дії, скільки дещо відсторонені спостереження і роздуми над минулим, напівфілософичні узагальнення про сенс життя. Напевне, саме в такому становищі і перебувала свідомість більшості тодішньої прогресивної української інтелігенції, бо майже

одночасно з І. Гушалевичем до історичної тематики звертатимуться багато письменників - М. Костомаров, П. Куліш, Ю. Федькович, Г. Кошпський, О. Огоновський, Г. Цеглинський, С. Воробкевич та ін.

У 60-х рр. П. Шохін («Не до любові»), В. Шашкевич («Сила любові, або Друга кохана») та інші долучалися до любовно-водевільного типу бачення людського життя. В 70-х рр. ця тема розвивалася, але страждання людини змальовувалися вже більш реалістично. Чи не найкраще це можна спостерегти в драмі В. Ільницького «Настася». Ще більшої загостреності і соціального обґрунтування досягають поодинокі п'єси авторів, що не були драматургами або й письменниками взагалі. Особливо драматичною цим авторам видається доля жінки-селянки. В цьому плані можуть бути цікавими інсценізована інтерпретація С. Голембйовським повісті Г. Квітки-Оснотви «Маруся» (одноіменна інсценізація), своєрідне ідейне протиставлення драмі Б. Грінченка «Нахмарило» - драма Д. Марковича «Не зрозуміли» тощо.

І хоча названі (й десятки не названих) твори багатьох інших авторів не відзначаються ні помітною художньою довершеністю, ні належною сценічністю, ні визначеністю форми, сама їх наявність і велика кількість красномовно свідчать, що в той період не писати для театру було досить важко - драматично-театральний бум оволодів свідомістю більшості грамотних і прогресивно мислячих людей.

Набагато помітніший внесок у розвиток української драматургії здійснили ті письменники, котрі ще на кінець шостого десятиріччя виявили себе як здібні, навіть талановиті поети та прозаїки, котрих до драматургії покликала сучасність, небачені досі потреби в театральній літературі. Серед них - усім відомий П. Куліш і майже нікому сьогодні незнайомий О. Цис, поет Ю. Федькович і прозаїки Панас Мирний та І. Нечуй-Левицький.

Ю. Федькович (1834-1888), перебуваючи під враженням від творів Великого Кобзаря, саме в драматургії знайшов свій стиль діалогованого світостворення.

Для творів на історичну тематику він обрав особистості на той час чи не найбільш відомі - Довбуша («дивоглядя», а частіше автор цього твору додав жанрове визначення «трагедія в п'яти діях») - «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест») та Богдана Хмельницького («трагедія в п'яти діях») «Хмельницький»). Автор бачив їхні долі та діяння глибоко трагічними, що суперечило не тільки традиційно-оптимістичному погляду народу на своїх героїв, а й самій історичній дійсності. Напевне, автор зробив саме так, щоб підкреслити жертвовно-героїчні характери героїв своїх творів з метою породити в душах слухачів та глядачів такі ж самовіддані почуття до українського народу і особливо до людини праці. І все ж ці дві «трагедії» фактично є драмами, бо сам дух боротьби, перемоги Довбуша та особливо Богдана, загальний закличний пафос протестантських ідей цих двох п'єс носять справді надзвичайно гострий, але драматичний, а не трагічний характер. Більше того, обидва ці твори писалися в трьох варіантах, і автор від варіанта до варіанта все далі й далі відходив від трагедійного настрою.

Наблизившись до реалій свого часу, в п'єсах «Фармазони» та «Керманіч, або Стрільнячий хрест» Ю. Федькович і зовсім відмовився від самої думки про те, що боротьба людини за право бути незалежною може сприйматися як трагічна - в цих творах уже помітно відчувається іронія.

Трагічний пафос протестанства і зовсім стає непомітним у «фрашках» (дурницях чи дрібницях. - авт.): у «фращі в двох актах» «Запечатаний двірник», у «фращі в одній відселоні» «Як козам роги виправляють» (україн-

ський сільський варіант шекспірівського «Приборкання непокірної»), у «мелодраматичній фразці в трьох справах з руського народного буковинського життя» «Сватання на гостинці» (це теж буковинська і досить вільна варіація Квіткиного «Сватання на Гончарівці»). А ще далі від боротьби стояв Ю. Федькович у 1865 р. в «іграшці в одній дії» «Так вам треба!».

При цьому ми лише умовно згрупували названі твори Федьковича за жанровою близькістю, а насправді всі ці настрої і жанри постійно перепліталися в його творчості протягом перших пореформених десятиліть.

Л. Глібов (1827 - 1893), долучившись процесу розвитку театру в Україні як організатор аматорських труп у Чернігові і як драматург, писав п'єси водевільно-комедійного плану російською мовою: «Проезжие» («Отрывок из комедии «Хуторянка»), «Веселые люди, или Кровь - не вода», «Типические сцены с живыми картинами» («оригинальный этюд из уездной жизни в пяти отделениях и пяти картинах»), в яких сатира та глибока іронія спрямовані перш за все проти міщанської безпросвітності, проти їхнього аполітизму та сліпого поклоніння перед Західною Європою. Здебільшого ці твори цікаві, смішні, але художньо недовершені. Помітно виділяється «жарт в одній дії» «До мирового». Це значно досконаліший твір як у формі (класичний водевіль), так і в чіткому авторському (іронічно-зневажливому) ставленні до вкрай збіднілого та духовно виродженого хуторянського панства, що гризеться між собою, і для якого чарка та ковбаса вирішують усе.

О. Стороженко (1805 - 1874) виступив протягом 60-х рр. лише з двома п'єсами: «історична драма» «Гаркуша» та «комедія в одній дії» «Встреча вновь назначенного доводцы». Кожен з цих творів одразу по виході в світ став досить помітним явищем. «Драматичні картинки в трьох діях» (так інше визначав автор жанр драми «Гаркуша») мають свої корені не тільки в реальній історії з дворянином-розбійником Гаркушею, а й у творчості Г. Квітки-Основ'яненка - згадаймо його діалогізовану повість «Предания о Гаркуше». Тому ця п'єса, опублікована в «Основах» 1862 р., одразу привернула до себе особливу увагу. Та й настрої в народі були досить ще бунтівливими і протестантськими. І все ж дуже скоро «Гаркуша» О. Стороженка загубився в потоці більш актуальних і довершених п'єс 70 - 80-х рр. Приблизно така ж доля спіткала й другий діалогізований твір цього ж автора - «Встречу вновь назначенного доводцы»), котра була опублікована в 1865 р. в «Вестнике Западной России».

Конфлікти обох названих творів О. Стороженка носять відчутно ілюстративний характер до тодішньої дійсності і відображають найбільш гострі протистояння між селянством і поміщиками («Гаркуша»), між селянством і дрібним чиновництвом («Встреча вновь назначенного доводцы»). Характери персонажів чітко окреслені й емоційно виразні: Гаркуша - романтично героїзований тип дворянина, що сміливо і самовіддано виступив на захист знедолених селян. А сільські чорнильні п'явки з другої п'єси значно правдивіші - підкреслено гонористі, до отупіння обмежені та егоїстичні. Та й написана друга п'єса дотепніше, емоційніше і доступніше.

В. Мова (1842 - 1891) в п'єсі «Старе гніздо й молоді птахи» показав недалеко, як на той час, минуле українців на Кубані (50-ті рр. XIX ст.), але вжив застарілу вже для цього часу форму. Це вияв основної риси характеру в імені персонажа - Загреба, Щербосьорба тощо; переповненість мови персонажів народними сентенціями і спорадичними змінами, хоча саме ця близькість мовлення та мислення персонажів до народного способу

самовираження й дала право Г. Хоткевичу у вступі до першого видання твору в 1909 р. у Львові назвати його «широконародним» і «правдивим». Це таки й справді п'єса глибоко народна, бо відобразила не тільки матеріальні й духовні перипетії представників різних козацьких верств, а й помітні зміни в світосприйманні козаків-хуторян, що відбувалися під потужним впливом бурхливих передреформних подій шостого десятиріччя минулого століття, - перш за все відмова молоді від патріархальних звичаїв.

В інших діалогізованих спробах В. Мови типу «малюнки з натури» «Три мандрюхи (З нотатки слідчого судді)» бачимо й вияв загальної тенденції в багатьох тодішніх українських драматургів і підкреслену увагу до правових регламентацій людських стосунків. Новий тип діяння та мислення, а звідси потреба створити нову правову систему постійно натикалися на канцелярщину і егоїзм старих суддів. Проте тут В. Мова ні особливого таланту письменника, ні помітної глибини в осмисленні нового типу протистоянь не виявив.

І вже зовсім «полегшеними» та розважально-пісненими видаються «малоруські оперетки» В. Александрова «За Немань іду» тощо. Навіть такий відомий (осмислений вже К. Тополю як трагічний) сюжет про отруєння дівчиною свого коханого цей автор подає в жанрі «драматичної оперетки» «Не ходи, Гришо, на вечорниці», хоча за зовнішньою поверховістю і мелодраматичністю вловлюється і глибокі авторські співпереживання, і трагізм ситуації, і глибина пристрастей.

Своєрідним виявом уваги українських драматургів як до минулого, так і до сьогодення свого народу була майже невідома, але досить цікава драматургічна спадщина О. Циса (батька): соціально-побутова «драма в п'яти діях» «Сватання невзначай», «драматичні справи давен України кінця XV віку, року 1562 - 1566 в чотирьох одмінах» «Козак Байда». І хоча всі ці твори досить далекі від справжньої досконалості за формою, хоча їх зміст нагадує швидше вдало підібрані живі картинки та сцени до авторової сучасності та історії, ніж високохудожнє виображення для сценічного втілення, автор напрочуд влучно охоплює найважливіші національні риси українців.

Значно глибше і багатогранніше бачили життя України в другій половині XIX ст. ті письменники, котрі паралельно з написанням п'єс відтворювали як історію, так і оточуючу реальність у великих віршованих та прозових творах. У їхніх теж багато в чому не ідеальних з погляду форми та сценічності діалогізованих творах виведено не тільки найтиповіші характери та умови того часу, а й показано надзвичайно хвилюючі ситуації, глибинні причини та мотиви діяльності людей різних епох.

П. Куліш (1819 - 1897) ще в 1860 р. (напевне, під впливом Шевченкових «Гайдамаків» і до річниці Коліївщини) публікує початок «української драми з останнього польського панування на Україні» «Колії». Цей помітно поверховий погляд на недалеке минуле свого народу лише через 20 - 25 років знайде в свідомості письменника серйозний розвиток - 1885 р. П. Куліш у «драмі» «Байда, князь Вишневецький» здійснив нову спробу осмислити гостроту боротьби нашого народу проти турків у XVI ст. крізь призму свідомості козацької старшини. Ще через рік іде до завершення робота над «драмою 1621 р.» «Гетьман Петро Сагайдачний», у якій благородні патріотичні пориви самовідданого героя-визволителя свого народу від турецького і польського поневолення виникають і здійснюються вкрай спорадично, навіть стихійно - все відбувається швидше на емоційно-чуттєвому, ніж на інтелектуальному ґрунті. І ще через рік-два завершується створення останнього твору

з історичної трилогії П. Куліша - «староруської історичної драми (1596)» «Наказний гетьман Северин Наливайко» (зустрічається й інша назва - «Цар Наливай»).
У літературній спадщині П. Куліша знаходимо й діалоговану поему «Маруся Богуславка», рукописний початок «староруської історичної драми» «Хміль Хмельницький», з десяток перекладів п'єс В. Шекспіра тощо.

І перш ніж давати будь яку характеристику всій цій драматургічній спадщині П. Куліша, слід неодмінно позбавитися будь-яких трафаретних визначень типу: «буржуазно-націоналістичні», «романтично-консервативні» п'єси тощо. Безумовно, без великого бажання можна побачити і крайній індивідуалізм і відірваність Карпа з «Коліїв» від народного загалу, і відверту елітарність та соціальний консерватизм мислення Вишневецького з «Байди, князя Вишневецького», і часом прямолінійні висловлювання захоплення українською нацією у драмах «Гетьман Петро Сагайдачний», та «Наказний гетьман Северин Наливайко». А вже коли дуже захотіти, то там можна знайти й не таке. Та, мабуть, все це треба не тільки виявити, а й спробувати пояснити, чи зміг би тодішній магнат, і в той же час один з найвідоміших українських письменників, фольклорист, етнограф та історик не прагнути зберегти свій суспільний статус і не захоплюватись великими демократичними традиціями нашого народу в галузі культури. Чи зміг би він бути в той складний пореформений час об'єктивним? Звичайно, питання такого типу можуть мати лише риторичний характер.

І форми названих творів П. Куліша, і особливо їх зміст свідчать якраз про дивовижне сплетіння, а часом і повну дисгармонію між висококласичною, але вже давно застарілою структурою п'єси (прологи, веломовні монологи, часом довжелезні діалоги на політично-філософську тематику, епілоги тощо) і розсипаними по всіх творах сценками соціально-побутового характеру; між високими і патріотичними задумами героїв і кастовою та приземлено-особистісною обмеженістю їхніх вчинків і дій. Та це саме застосування письменником прийомів героїзації та романтизації видатних подій і осіб з давньої історії народу далеко не завжди можна пояснити одним тільки консервативним бажанням ідеалізувати старовину - яскраву ідеалізацію можна побачити хіба що в створенні характеру князя Байди Вишневецького, та й то там правдиво збережено елемент авантюризму цієї історичної особи. В більшості названих творів П. Куліша прояви романтизації почуттів та настроїв персонажів ідуть ще й від звичайнісінького незнання конкретних соціально-побутових та морально-етикетних умов життя тих, що були прототипами його творів.

У цілому ж п'єси цього письменника - це історично достовірні сцени й картини минулого, в характерах учасників яких автор хотів бачити, а тому й бачив активних борців-керівників і такий же бойовий і згуртований народ.

Своєрідним унікалом серед п'єс П. Куліша і, на перший погляд, повним анахронізмом для всієї української драматургії другої половини XIX ст. може видатися читачеві «святочное представление на малороссийском языке» «Продова морока». П. Куліш узяв із біблійного написання саме той сюжет, який у найрізноманітніших варіаціях розроблявся вже в українській драматургії протягом кількох століть, а особливо в шкільній драматургії і у вертепних драмах XVI - XVIII ст. Сюжет про жорстокого і богоненависного царя Прода у драмі П. Куліша дуже нагадує і народні драми про Степана Разіна («Подка») та про царя-самодура («Цар Максиміліан та його син Одольф»), де ідеї необхідності руйнації самодержавства як системи і як принципу стосунків між людьми виголошувалися вкрай відверто. І вже перша строфа першої довже-

лезної репліки Ірода в діалозі з Кривою в «Іродовій мороці» П. Куліша несе той самий заряд:

«І р о д. Я багатий і потужний,
я в сріблі і в золоті,
людей ріжу і катую
по своїй охоті»¹¹

То й не дивно, що ця легенда, перепопнена, крім великої кількості подібних висловлювань, ще й думкою про необхідність відродження непокірного запорозького козацтва, була негайно заборонена, а тираж першого видання знищено майже повністю.

Отже, драматургія П. Куліша 60 - 80-х рр. - це значний вклад як у сценічне осмислення історії українського народу в XVI - XVIII ст., так і спроби інтелігенції активізувати народний рух до національного визволення.

Панас Мирний (1849 - 1920) про свій потяг до драматургії так писав у листі до О. М. Шнейдеман 24.12.1888 р.: «Взялся за это дело потому, что увидел ложное направление нашей драматургической литературы, прибавляющейся или стариною (Котляревским, Квнткою), или кривлянием»¹². Крайнім підтвердженням того, що Панас Мирний писав і по-новому, і про нові явища життя, свідчать п'єси на історичну тематику («драма в п'яти справах і шести останках» «У черницях») й твори, зміст котрих складала сама сучасність.

В історії Панас Мирний побачив не конкретну реальну постать і не конкретні її стосунки з оточуючими людьми, чим зняв з себе обов'язок бути історично достовірним у деталях та подіях, а ряд типових суспільних ситуацій, у яких тодішні звичайні люди (селяни, монахи, козаки, корчмарі та ін.) виявилися причетними до найважливіших подій часу, до глибокого осмислення сенсу свого існування, величі народу, краси, волі і тепла людських стосунків. Тому п'єса «У черницях» сприймається значно життєвішою, події її більш імовірні, мова персонажів природніша й емоційніша, ніж у п'єсах П. Куліша.

Інша справа в п'єсах на теми сучасності: «драма в п'яти справах і шести останках» «Лимерівна»; «комедія в п'яти справах» «Перемудрив»; «комедія в п'яти справах» «Згуба» та інші. У цих творах спостерігається певне заглиблення в психологію людини і цілого суспільства: факти і перебіги емоцій, настроїв, станів та почуттів особистості й громади фіксуються й осмислюються самими діючими особами як наслідки їхніх конкретних поодиноких зіткнень.

Вирішальні вчинки і дії персонажів мотивуються все частіше не стільки духовними, скільки матеріальними чинниками: люди починають відверто говорити про бідність як про основну причину фізичних та духовних страждань, і, навпаки, зрада в коханні, злочини проти чужих і навіть близьких людей все частіше виправдовуються антигероями необхідністю забезпечити себе й дітей своїх матеріально, становищем у суспільстві тощо.

Помітно оновлюється форма: скорочуються монологи (та й кількість їх значно зменшується), більше з'являється полілогів, репліки в діалогах та полілогах стають лаконічними, емоційно багатими і життєво конкретними, а мова персонажів максимально наближається до розмовно-побутового мовлення того часу.

Принципово новим у драматургії є те, що в ній уперше показано процес десоціалізації особистості. Так, героїня драми «Згуба» Хима свідомо і, як її

¹¹ Куліш П. Твори: У 2 т. - К., 19889. - Т. 2. - С. 302.

¹² Мирний Панас. Твори: У 7 т. - К., 1984. - Т. 6. - С. 751.

здається, добровільно сама змінює свій соціальний стан: кріпачка за походженням, вона стає утриманкою паніча, ще пізніше виходить заміж за волоцюгу. Ця селянка мала дуже туманні уявлення про життя різних верств населення. А тому всі її спроби прижитися де-небудь без чиєїсь підтримки завершуються невдачами.

Всі ці та інші новації і природно жива структура мовлення персонажів визначили чільне місце Панаса Мирного серед тодішніх українських драматургів, привернули увагу театральних діячів до його п'єс з метою їх сценічної доробки: повністю перероблялася п'єса «Перемудрив», частково - драма «Лимерівна» тощо.

І. Нечуй-Левицький (1838 - 1918), відчуваючи повний протиріч та протистоянь час, постійно діалогізував свої прозові твори, але не обійшлося й без спроб написати власні драматургічні: «коперета в чотири дії» «Маруся Богуславка», «комедія в п'яти діях» (а в другому виданні «міщанська комедія в п'яти діях») «На Кожум'яках», «міщанська комедія-водевіль на дві дії» «Голодному й опеньки - м'ясо». Історичні події та характери, пов'язані з долею реальної Марусі Богуславки, цей драматург подає не інакше як у світлі своєї підкресленої любові до України та її народу. А тому Маруся, і особливо її мати, - це майже ідеальні жінки-громадянки, жінки-патріотки. Елементи романтизації та патетики хоча й насторожують сучасного читача, в другій половині XIX ст. сприймалися, напевне, як єдино правильне бачення та вирішення питань про ставлення до того, що вимагало завжди найпотужніших почуттів і пристрастей - любов до рідного краю і до дітей.

Твори комедійного жанру також помітно багатослівні і мають дещо «розріджені» протистояння та конфлікти. Проте авторові вдалося підмітити в тодішньому житті ще інші типи людей: одні, незважаючи на повну відсутність даних, намагалися за допомогою грошей та хабарів неодмінно вибитися у пани; інші, втративши і гроші, й колишні позиції в стані заможного міщанства, прагнули будь-яким чином утриматися у своєму колишньому середовищі.

І комедія «На Кожум'яках», і названий водевіль виписані майже в усіх елементах форми та змісту майстерно - це чудові твори для читання. Але незнання автором законів сцени привело до тих же наслідків, що й у драматургії Панаса Мирного - п'єси довелося переробляти. Так, після обробки М. Старицьким твору «На Кожум'яках» з'явилася знаменита комедія «За двома зайцями».

Під загальне захоплення написанням творів драматургії потрапив і **О. Кониський (1836 -1900)**. З-під його пера у 80-х рр. з'явилося ряд п'єс: «побитові жарти» («Журавель в небі», «Переполюх»), комедії («І на пронозу єсть заноза», «По вусам текло, а в рот не попало», «Порвалась нитка» тощо) та «історична драма» «Ольга Косачівна». Тут - і переробки, й оригінальні твори, й інсценізації.

Тематично ці надбання дуже близькі до щойно розглянутої драматургії **І. Нечуя-Левицького**. Близька й проблематика. А за формою п'єси **О. Кониського** сповна відповідали і формам тодішньої драматургії, і вимогам театру. Та не було в них справді глибокого проникнення в настрої персонажів та в їхні характери. Навіть у найкращій комедії цього автора «Порвалась нитка» всі перипетії відбуваються не за природною потребою людей спілкуватися і турбувати чи радувати одне одного, а за холодною логікою грошових та майнових розрахунків. Безумовно, і така драматургія в момент активного поширення буржуазного типу стосунків між людьми була необхідною, бо вона досить правдиво відображала факти і явища тодішнього життя. Однак

оця сухість, деяка поверховість і навіть наївна соціологічна прямолінійність вимагали особливо майстерного втілення на сцені.

Разом з тим саме в п'єсах О. Кониського можна вже помітити й ознаки тієї європейської логіко-аналітичної драматургії, яка в другій половині XIX ст. охопити майже відчуженого беземоційно-діалогозованого мислення, а нерідко й зовсім «бездіяльної» гри на сцені.

Чи не найбільш близькими до названих творів О. Кониського були п'єси К. Устияновича, Г. Цеглинського, О. Барвінського та інших, котрі власне і починали цей тип драматургії в Україні.

К. Устиянович (1839 - 1903), будучи набожним і багато в чому досить консервативним, звертав погляд у сиву давнину, шукаючи там порад для своєї сучасності і перш за все в її християнських сентенціях та роздумах про суцільність життя людини: «історична драма» «Олег Святославич Овруцький», «трагедія» «Ярополк Перший Святославич, великий князь київський».

Ці твори вийшли досить далекими від пекучої реальності, тому були прийняті без особливого захоплення. А таких читачів, як І. Франко, подібні твори ще й драгували. До того ж формою вони нагадували староевропейську драматургію майже трьохсотлітньої давнини. І все-таки сам факт знайомства народу з його минулим, історично досить достовірним викладенням фактів та подій, вміння бачити за сухою літописною історією живих і конкретних людей і особливо спроба знайти щонайглибші корені свого народу були для другої половини XIX ст. достатньо важливими і цінними.

Приблизно в тому ж як формальному, так і змістовному ракурсі бачив історію свого народу й О. Барвінський. Його «історична трагедія» «Павло Полуботок, наказний гетьман України» хоча й була певний час своєрідним взірцем історичного «драмописання», наскрізь пронизана релігійними мотивами і боготворчими пошуками, не могла вже задовольнити потреб тодішнього читача і глядача, бо не давала ні багатої інформації, ні нових відповідей на застарілі проблеми.

О. Огоновський (1833 - 1894) в драмах на історичну тематику («Федір Острозький», «Гальшка Острозька» та «Настася») переносив свого сучасника теж у глибоку давнину (в жанровому визначенні п'єси «Настася» йдеться: «драма в п'яти діях, основана на преданію Галицької Русі з другої половини XII віку»). В центрі уваги - доля жінки у феодално-християнському світопорядку, а це робить твір глибоко емоційним, вражаючим і правдоподібним своєю життєвою конкретністю. Для побудови сюжетних перипетій автором взяті відомі історичні події та особистості, що дуже важливо для сприймання читачем чи глядачем. В усіх названих творах, а особливо в драмі «Гальшка Острозька», майстерно передано колоритні картини давнини і характери персонажів. О. Огоновський максимально наблизився саме до драматургічного способу викладу - чітке розмежування між протидіючими силами, авторська оцінка і авторське тлумачення фактів, подій і вчинків зведені до мінімуму тощо. Але якраз тут і допустився автор іншої крайності - авторський погляд настільки невизначений і відсторонений, що читач або глядач у визначення позитивного чи негативного полюсів конфлікту іде швидше від елементарного співчуття, а не від глибокого осмислення ролі матеріальних та духовних факторів людських протистоянь.

У цілому ж названі твори О. Огоновського - досить помітне явище в українській драматургії досліджуваного періоду.

Серед творів того часу помітно вирізняються п'єси В. Самійленка (1864 - 1925). І «декламації, або монологи у трьох сценах» «Герострат», і інсценізації «Дядькова хвороба» і «жартові в одній дії» «Драма без горілки», і навіть досить гострій драмі «Маруся Чурайвна» властиві наскрізна іронія, критичне і вимогливе бачення світу. Все це - ознаки української драматургії (зокрема, комедіографії) наступного періоду. І тому можна сказати, що В. Самійленко, подавши колоритні характери егоїстичного міщанства та людської «дрібноти» і намаловавши картини затхлої обмеженості та байдужості до загальносуспільних перипетій, став своєрідним передвісником розчленування громади на борців і сірих істот, котрі особливо старанно турбуються про своє життя в моменти всенародних зрушень та переворотів.

Ще яскравіше тенденція такого світобачення виявиться в тих п'єсах, котрі В. Самійленко написав у самому кінці XIX і на початку XX ст., але там уже буде помітним й інший стиль його драматургічної творчості.

Саме в 60 - 90-х рр. XIX ст. в українську драматургію вперше вливається близько двох десятків п'єс, написаних жінками - Ганною Барвінок (О. Білозерська-Куліш), Оленою Пчілкою (О. Косач), Наталкою Полтавкою (Н. Кибальчич), Т. Сулимою та іншими.

Олена Пчілка (1849 - 1930) - чи не найтиповіша представниця даної когорти письменниць. Будучи великою патріоткою України і беручись за всі види літературної творчості та громадянської діяльності, вона не могла бути байдужою до потреб аматорського та професійного українського театру. Її п'єси, як, наприклад, «побутовий жарт-водевіль в одну дію» «Сужена не огужена», гостра «драма» «Отрута», «комедія-інсценізація» «Світова річ» - це такі серйозні і критично-аналітичні твори, серед яких навіть названа комедія і водевіль та ще лізніша «забавка-драма в три дії» «Шкіцлер» виглядають справжніми драмами. І все ж особливу увагу привертають драми «Світова річ» та «Отрута» (інша назва - «Злочинниця»).

Перша з них, як відзначають дослідники, за схемою сюжету дуже нагадує п'єсу М. Островського «Бедная невеста». Але навряд чи варто проводити такі пряомолінійні паралелі саме з названою комедією російського драматурга. Справа в тому, що подібних творів як за сюжетом, так і за досить невдалими жанровими визначеннями (здебільшого твори цього типу мають гостро драматичний характер за наявності великої кількості швидше просто смішних, ніж комічних ситуацій, характерів тощо), за типом мислення дійових осіб, за характером конфлікту написано в середині першої і другій половині XIX ст. у Росії дуже багато. Це був, з одного боку, «багатий урожай» сентиментально-критичного способу світобачення, а з другого - традиційне (ще з середини XVIII ст.) найменування подібних творів «комедіями». Олена Пчілка, отже, нікого конкретного не наслідувала. Вона, змаловавши вільну, але бідну дівчину, віддала данину саме тій східнослов'янській традиції, про яку ми вже говорили, ведучи мову про так званих наслідувачів п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка». Більше того, на відміну від Островського, який і в «Бедной невесте», і в «Бесприданнице» бачить лише неминучу загибель героїні, Олена Пчілка, як колись і Котляревський, не тільки ставить героїню драми «Світова річ» Сашу перед можливістю вибору своєї подальшої долі, а й акцентує особливу увагу читача саме на необхідності такого вибору як на вирішальній рисі характеру особистості. А це в свою чергу стане принципом світосприймання доньки Олени Пчілки Лесі Українки.

У річниці традиційної уваги українських письменників другої половини XIX і початку XX ст. до причин і сутності так званої «пропащої сили»

написана і драма «Отрута» («Злочинниця»), де при великому бажанні теж можна знайти подібність і з помстою героїні поеми Т. Шевченка «Слепая», і з муками героїв прози Панаса Мирного, особливо роману «Повія». Але в тому й справа, що потреба якомога глибше осмислити соціальні та духовні корені і причини здатності чесної і доброї людини на злочин стала в кінці XIX і на початку XX ст. потребою загальнонародною. Серйозний і аналітичний підхід Олени Пчілки до долі злочинниці виявився перш за все в наповненні п'єси глибокими роздумами персонажів, у перетворенні судового процесу над злочинницею на суд над усім суспільством і характером стосунків у ньому.

Т. Сулима у 80-х рр. завершила лише дві п'єси: «побитовий жарт» «На менинах» та «комедію» «Дячиха». В них досить чітко проглядається вияв некерованої в своїй жадібності і грубості та бездуховності людини. Особливо в цьому плані характерний образ дячихи з однойменної комічної, але все-таки драми. І хоча авторка закінчує цей твір геть необгрунтованою поступливістю героїні і одруженням її сина Кольки з бідною Пашкою, у читача не залишається ні найменшої надії на зміну характеру дячихи в подальшому житті зі своїми дітьми.

У 90-х рр. з «драмою в п'яти діях і дев'яти одмінах» «Катерина Чайківна» виступила Наталка Полтавка (1878 - 1914). В цій драмі ставиться і розв'язується соціальна проблема: міська панночка Катерина, розчарувавшись у житті людей свого кола і вподобавши досить заможного, гарного та доброго, але неосвіченого мужицького сина, вирішує змінити своє життя й виходить заміж за цього селянина. І суть не в тому, що героїня робить нібито невдалий і навіть нерозумний вибір. Причина нереальності знайти людям різних верств спільну мову і тим більше щастя (а Катря ще й кається у тому, що вчинила) криється в принциповій відмінності способів мислення і діяння, у формулюванні в їхній свідомості різних понять про суспільну призначеність кожного.

Подібна проблема ставиться і вирішується Наталкою Полтавкою і в «єтюдї в двох діях» «Генеральна репетиція», але уже на іншому рівні, бо твір написано в самому кінці століття.

Так українські жінки-письменниці розпочали здійснювати свій внесок у розвиток національної драматургії. І вже до 1917 р. виявиться, що чи не найкращі у всіх відношеннях п'єси наступного періоду напише саме жінка - Леся Українка.

У час такого майже всезагального захоплення написанням п'єс з'явилось й кілька помітних фігур. Драматургічний спадок усіх цих письменників нараховує десятки творів різного рівня оригінальності, художньої, естетичної та суспільної цінності. Може, якраз тому творчість саме цих драматургів довгий час замовчувалася і забувалася.

Комедіографія другої половини XIX ст. - явище досить складне і неоднозначне. Творів з жанровим визначенням «комедія» з'явилось, як ніколи до того, багато. Та далеко не всі твори з таким жанровим визначенням дійсно були комедіями - драматурги дуже часто піддавали висміюванню і такі явища, які не були справді комічними. Отже, під жанровим визначенням «комедія» нерідко приховувалася звичайна «сатирична» або «смішна» драма.

Г. Цеглинський (1853 - 1912). Варто відзначити, що «комедії» «На добродійні цілі», «Соколики», «Тато на заручинах», «Лихий день», «Шляхта худачкова», «Аргонавти», написані драматургом у досліджуваний період, виглядали творами естетично зрілими, бо майже кожна з названих п'єс за основний об'єкт зображення мала явища та характери справді комічні -

моральна, правова та політична обмеженість чиновництва і міщанства, їхнє невігластво тощо. Лише на початку ХХ ст. цей драматург теж втратить чітке відчуття часоплину і вже швидше за звичкою називатиме свої (деякі далеко не комедійні) твори комедіями.

Зміст більшості перелічених творів - це, як правило, ряд соціально-побутових картин та сцен, в процесі розгортання яких дрібні люди всіма правдами, а частіше неправдами (обманом; вигідним одруженням, самовихвалянням і навіть шантажем) прагнули збагатитися, стати на щабель вище в соціальній піраміді тощо. Та кожного разу настає хвилина викриття їхніх хитрих задумів.

На рівень вище інших названих комедій стоять «Лихий день» та «Шлях-та худачкова» - тут не тільки піднімається принципово нова для того часу тема шляхти в Україні, а й подаються протистояння політичного характеру. Аморальність дрібних політиканів і їхня повна некомпетентність у питаннях влади та управління дійсно смішні, але та егоїстична мета, з якою вони рвуться до влади, страшна.

Форма п'єси у Цеглинського переважно досконала і придатна для театрального виображення. Так, уже на початку, в самому переліку діючих осіб подаються чіткі соціальні визначення кожної особистості, вказується на час і місце дії кожного акту тощо. Далі в тексті створюються чіткі уявлення про декорації та фон, на якому мають розгортатися події. Сцени, діалоги та репліки стислі і виразні, а тому твориться чітка конфліктна ситуація. Лише зрідка зустрічаються довготривалі і багатослівні репліки, ще рідше - монолози. Жаль лише, що основні висновки творів подаються досить прямолинійно і частіше всього в якій-небудь репліці повчального характеру, яка виголошується після розв'язки конфлікту, тобто тоді, коли вже все ясно і без такого повчання.

Таким чином, незважаючи на певну обмеженість тематики та деякі формальні невправності, можна говорити про значний вклад Г. Цеглинського в українську комедіографію другої половини ХІХ ст.

С. Воробкевич (1836 - 1903). Як тільки мова заходить про жанр драми, так кожного разу і на кожному новому етапі розвитку української драматургії слід відзначити: цей жанр розвивався найкраще і всебічно - він багатогранніший тематично, проблематика творів даної жанрової єдності різноманітніша і масштабніша. Тож не дивно, що й твори тих драматургів, котрі міцно пов'язали свою долю саме з жанром драми, набагато цікавіші.

Будучи глибоко свідомим того, що «єсть дуже велика різниця межі народним і чуженародним театром»¹³, С. Воробкевич постійно прагнув писати для всього загалу. І тому в його п'єсах є історія і сучасність, люди убогі й багаті, блудні діти й видатні історичні особи, високий «патріотизм» і «демонізм» алкоголю.

Розпочавши в 60-х рр. із мелодраматичних та романтизованих діалогізованих ілюстрацій до народних переказів та легенд («Козак-бандурист» та «Іван і Олена»), з «полегшених» оперет водевільного характеру («Весілля на обжинках» і «Ворожка»), драматург ще досить невмілою рукою виводив швидше абстрактно-схематичні, ніж справді реалістичні типи і характери з тодішнього сільського побуту. В цих творах відсутність глибокого змісту і гострої проблематики та важливих загально-суспільних ідей компенсується великою кількістю пісень, таночків. Проте вже в цих перших творах С. Воробкевич виявив здатність бачити життя багатограним і неоднозначним -

¹³ Слово. - 1885. - № 77. - С. 15.

гама його оцінок людських дій і характерів надзвичайно багата.

70-ті рр. виявилися для С. Воробкевича подальшим кроком до зростання майстерності. Автор, користуючись тими ж самими жанровими визначеннями, не тільки наповнював свої «комічні оперети» «Каспар Румнелмаєр» («Три грації»), «Золотий мопс» живими реаліями своєї сучасності, а й «заселяв» їх буквинцями, від чого твори ставали актуальними і викликали підкреслений інтерес глядача. До того ж поверхова співучість та музикальність поступилися місцем глибини роздумів персонажів.

Та ще гострішими, справді реалістичними стали «мелодрама з гуцульського життя в п'яти актах» «Гнат Приблуда» (це інсценізація двох його ж оповідань «Олена» та «Сужена») і «мелодрама в чотирьох актах» «Убога Марта». Соціальна спрямованість творів відчувається уже у назвах «приблуда» та «убога».

У першому творі бідна вдовина дочка Катря кохає такого ж бідного парубка Гната, але їм на заваді стає син багача Семен. Та закохані, надіючись в основному лише на Бога, все ж одержують від людей допомогу і одружуються. А в другій драмі подається процес повного духовного виродження особистості.

За таким досить прямолінійним соціологічним трактуванням причин житейського драматизму постійно уловлюються й потреби персонажів у роздумах над природою самої людини, над її здатністю протистояти натиску зла і споку.

І все ж найбільш «урожайними» стали для Воробкевича 80-ті роки.

У цей час він написав більше десяти п'єс. Серед них найцікавішими є «комічна оперетка в три акти» «Пані молода з Боснії», «комедія зі співами і танцями в двох актах» «Пан мандатор», «чародія в п'яти актах» «Демон-горівка», «мелодрама в чотирьох актах» «Новий двірник» та драми на історичну тематику «Василько Ростиславич, князь Теревовлі», «Петро Конашевич Сагайдачний», «Кочубей і Мазепа», «напівісторична», якщо можна так сказати, драма «Блудний син».

Щойно названі п'єси комедійного плану відзначаються цікавою динамікою напруження конфлікту: в них відчувається знання автором потреб і можливостей сцени. Більшість картин та діалогів передано реалістично і максимально доступно. Більше того, деякі закиди тодішніх та й теперішніх критиків щодо «ідеальності» характеру селянина Миколи із «Пана мандатора» навряд чи можна прийняти беззаперечно. Бо в житті завжди були, є й будуть такі люди, які концентрують і зберігають у собі все краще. Не слід забувати, що Воробкевич подав кращий зразок селянина своєї сучасності як протиставлення процесу масового переродження селянина-трудівника в селянина-загребу. Цей традиційно український трудівник (працьовитий, тверезий, в міру набожний і навіть відносно грамотний, а також щирий і щедрий душею чоловік), поданий в жорстокому і сповна реалістичному оточенні, протистоянні такому оточенню. То що ж тут нереалістичного? Це правдива картина життя.

У такому ж плані подані й сцени тодішньої сучасності в драмі «Новий двірник».

Помітно слабшими майже у всіх відношеннях виглядають «історіографічні твори». Перш за все їм бракує не стільки фактичної достовірності (хоча є й такі вади), скільки художньої ймовірності подій та вчинків основних діючих осіб, бо в більшості своїй вони помітно ідеалізовані, героїзовані і дуже вочевидь «підфарбовані» під потреби 80-х рр. XIX ст., а брак особистих знань про конкретне життя прототипів своїх героїв автор часто компенсував

гостротою їхніх любовних та політично-бойових пристрастей.

Однак було б несправедливо, коли б ми побачили в п'єсах Воробкевича про Василька Ростиславича, Сагайдачного та Кочубея і Мазепу лише слабкі сторони. Чи не найбільша їхня цінність у часи розгортання боротьби за національну мову і культуру полягала в тому, що автор дуже вдало вибрав з ряду історичних фігур саме тих людей, котрі при виборі шляхів боротьби за національну гідність українців ішли нелегким і далеко не рівним шляхом. То наївно намагалися «випросити» у російського царя ті пільги і умови існування України в складі Росії, які передбачені угодою, укладеною між Богданом Хмельницьким і царем Олексієм у 1654 р., то шукали союзу з державами і владиками, народи яких були досить далекими тодішнім українцям перш за все духовно, а точніше - релігійно, то вдавалися до конкретної конфронтації з Росією. Це передавало ті настрої та думки, які панували в свідомості українців-патріотів 80-х рр. минулого століття. Жаль тільки, що все звелось лише до констатації реальних фактів і настроїв через призму історичних осіб та подій.

Багато цікавого та позитивного можна побачити і в кожній окремій з названих п'єс. Так, драма про Василька Ростиславича цікава змістом характерних для Західної України традицій та звичаїв. У драмі про Сагайдачного нерідко вдало передається глибина почуттів людини, котра щиро страждає за цілий народ. Цікаво й історично достовірно представлена в драмі «Кочубей і Мазепа» двоплановість характеру Кочубея.

Правду кажучи, тут слід висловити лише надію на те, що дослідники української драматургії ще не раз повинні повернутися до розмови про досить значний і багатогранний спадок С. Воробкевича як драматурга.

М. Старицький (1840 - 1904) - видатний український поет, прозаїк і драматург, громадянський діяч і активний організатор творчих сил в Україні в другій половині XIX ст., написав близько трьох десятків оригінальних п'єс, переробок, інсценізацій та перекладів із драматургії інших народів світу.

Розпочавши творити для сцени в 1864 р. (переробка драми О. Стороженка «Гаркуша»), М. Старицький лише через вісім років написав ще три п'єси на відомі сюжети. В 1872 р. з'явилися дві переробки «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Чорноморці» і одна інсценізація «Різдвяна ніч». І знову М. Старицький цілих вісім років після того не брався за створення драматичних творів, хоча в 70-х рр. не раз виникали деякі задуми.

Особливо урожайними для драматургічної спадщини письменника були 80-ті рр. У цей час ним написано майже два десятки п'єс. Така сконцентрованість творів не випадкова - саме в цьому десятилітті відбулося справжнє глибоке і всебічне осмислення прогресивними діячами України наслідків царської реформи 1861 р., саме тоді до розуміння страхіть нового світопорядку прийшли прогресивно мислячі люди.

Розпочавши з драми, він аж до середини 80-х рр. віддавав перевагу веселим, жартівливо-сатиричним комедіям на теми життя колишніх дворян та чиновництва, але вже з першої половини 80-х рр. почав бачити страхіття - трагедії і духовне потрясіння знедоленої і приниженої особистості. А далі, під самий кінець століття, конфлікти його творів ставали не менш гострими і не втрачали ознак драми. Останні десять-п'ятнадцять років своєї творчості драматург писав п'єси переважно трагедійного та зрідка драматичного характеру. Навіть його «святковий жарт в одну дію» «Чарівний сон», написаний 1889 р., а опублікований 1901, побудовано на такому гострому конфлікті, що саме визначення «святковий жарт» сприймається як іронія. І в усьому цьому правдиво відбився процес поступового, але активного загострення суспільних суперечностей і протистоянь в Україні в другій половині XIX ст.

Ще однією ознакою драматургії М. Старицького є те, що автор розпочав із переробок, інсценізацій та перекладів, а закінчив переважно оригінальними п'єсами та інсценізаціями власних прозових творів. І такий перехід був не раптовим, а поступовим - майже половину п'єс створено Старицьким за мотивами популярних творів інших письменників. На нашу думку, найважливішими причинами постійних звертань (не стільки драматурга, скільки організатора театру) до інших авторів були, з одного боку, небачений до того «репертуарний голод», тобто новоутворені українські театри не мали майже ніякої можливості скласти свій актуальний для того часу репертуар рідною мовою. З другого боку - заборона цензурою українських п'єс взагалі, особливо на теми пекучої сучасності. От і вимушений був директор театру і керівник трупи (такі основні посади обіймав у театрі М. Старицький протягом майже всього свого життя) писати швидко, багато і так, щоб цензура не могла заборонити. Для цього бралися вже дозволені, опубліковані і популярні твори інших письменників, у тому числі й багатьох російських авторів.

Перша п'єса «Гаркуша» гостротою конфлікту і своїм небезпечним для властей (а тому і для автора) задумом показати активні дії передових дворян на користь селянства помітно виділялася на тлі водевільного буму. Цей твір уже не зовсім відповідав реаліям навколишнього життя - серед «старого» панства давно не було таких, як Гаркуша. В більшості дворяни вже й себе не завжди вміли відстояти перед новоявленими буржуа. Та й сама спроба створити на такий сюжет відносно веселий твір виглядала досить недоречною. Бракувало авторів і будь-якого досвіду. А все це разом призвело до того, що твір так і залишився незавершеним.

І все ж думка про необхідність боротися згодилася авторів і народів на початку ХХ ст. - журнал «Сяйво» в 1914 р. опублікував другу, найбільш гостру дію цієї п'єси.

Наступні три п'єси, написані в 1872 р. (водевіль «Як ковбаса та чарка, минеться й сварка», весела казка «Різдвяна ніч» і така ж весела, але й гостросюжетна «оперета» «Чорноморці»), це, як уже сказано, теж не оригінальні твори.

Перша являє собою своєрідне сценічне вдосконалення п'єски Л. Глібова «До мирового!». Але переробка М. Старицького була особливо вдалою і, головне, вчасною - саме тоді, як уже говорилося, у душах багатьох поміщиків лишився один панський гонор, та й той дуже легко і швидко глушиться чаркою горілки і смачною ковбасою на закуску. Друга п'єса «Різдвяна ніч» - не просто інсценізація відомого твору М. Гоголя «Ночь перед рождеством». Це, як пише сам М. Старицький під назвою і жанровим визначенням твору, лише «тема по Гоголю», бо в зміст введено багато таких життєвих ситуацій і перипетій, яких у Гоголя не зустрічаємо. Себто мова йде в даному разі не про механічну заміну прозової форми твору діалогізованою, а про виключно творчий підхід до об'єкта переробки. Цей підхід зберігається при всіх наступних переробках та інсценізаціях. Так, уже третя п'єса «Чорноморці», «оперета в 3-х картинах по Кухаренку» (мається на увазі його драма «Чорноморський побит»), так переосмислена, що стала більше схожою на комедію, ніж на драму.

Тенденція до веселого, але тепер досить їдконого висміювання М. Старицьким заостерених у своїх звичаях і звичках пристаркуватих селян, їхньої пиятики, розпусти дрібного сільського начальства тощо спостерігається і на початку 80-х рр. Але пізніше автор помічає й нові явища безкінечної залежності новоявлених глитаїв у вигляді захисників законності. Так, у переробці п'єси Панаса Мирного «Перемудрив», яку Старицький назвав «Крути, та не

перекручуй», прекрасно виписаний адвокат, котрий кожен судовий процес хоче довести до свого власного збагачення, він так «захищає» бідну вдову, що відсуджує у неї останній клаптик землі на свою користь.

І все ж М. Старицький найбільшого успіху досягає тоді, коли все більше і більше власними очима починає спостерігати за навколишнім життям і коли помічає, що основні об'єкти комедійного зображення живуть не серед власне селянства, а серед тих здекласованих елементів, які вже з тих чи інших причин матеріально і духовно відірвалися від свого середовища, але осмислити своє становище ще не здатні і тому виглядають надзвичайно смішними: то розбагатілий селянин Вареник раптом надумав видати свою дочку заміж за дворянина («комедія з народного побуту в одну дію» «По-людньому, або Коли б не турнюри, не задихались би мацапури»), то, навпаки, син колись заможного цирюльника Голохвастого, що прогуляв усе своє добро, піддаштовуючись під панів, хоче виправити своє становище одруженням з некрасивою і перезрілою, але багатою дівкою Пронею Прокопівною («комедія із міщанського побуту зі співами і танцями в чотирьох діях» «За двома зайцями», побудована на основі комедії І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках»).

Остання переробка М. Старицького настільки вдала і художньо довершена, що й до цих пір не сходить зі сцени і з кіноекрана не тільки України, а й інших країн. Майстерність драматурга і театрального діяча М. Старицького полягала не стільки в умінні побачити найсмішніші і найпоширеніші у 80-ті рр. поєдинки та характери, скільки в наданні п'єсам виключно сценічного характеру: логічності і послідовності розвитку конфлікту; виведення зайвих сцен і скорочення реплік, надання реплікам емоційної виразності, характерної індивідуалізації діючих осіб тощо. Останнє у Старицького досягається не придумуванням і повторенням персонажем якихось незвичайних словечок, а майстерною передачею своєрідних міщанських діалектів та вимови неосвіченою публікою «високородних», модних для тієї епохи фраз та фразеологічних зворотів; пародіюванням і міщанським перекручуванням простими людьми на свій лад «панських» слів, манер і жестів.

Крім опери «Гаркуша», М. Старицький написав ще сім п'єс на історичну тематику. Створення трьох із них припало на 80-ті рр., ще трьох - на 90-ті рр. і однієї - на початок ХХ ст.

На початку 80-х рр. Старицького приваблювали легендарні та романтично-історичні постаті (інсценізація повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» і «історична драма в п'яти діях і семи одмінах» «Юрко Довбиш», створена на сюжет, «позичений з роману Францоза» «За правду»). В цих людях драматургові подобалися беззаперечний патріотизм, постійна готовність до боротьби за свій народ, самовідданість аж до самопожертви в ім'я ідеалів і соціальної справедливості.

Особливо хвилюючою представлена постать Довбиша.

Після образу Гната із «Назара Стодолі» Т. Шевченка це перший персонаж української драматургії, який вступає в смертельний поєдинок не тільки за себе особисто, не стільки за своє щастя, скільки за пригнічений до крайності народ. Мати Юрка навчила його любити людей і жити для них, вона розкрила синові очі на причини бід народних і на несправедливість панства. Все це лягло в душу юнака, як у благодатну рілля зерно. І навіть тоді, коли материне серце перед небезлекою загибелі сина ладне було відступити від таких принципів, син залишився вірним своїй боротьбі. Лише підлість властителя Груздича та його прихвостнів Мандатора і гуцула Гната призвели до трагічної загибелі героя, який свідомо підпорядкував своє життя інтересам інших людей.

Драма Старицького «Богдан Хмельницький» теж ще має окремі елементи романтичного стилю (ускладнений сюжет, таємничі інтриги, підкреслена емоційність окремих моментів твору тощо). Але вона вже свідчить про глибоко реалістичне бачення автором не тільки колишніх історичних проблем єднання українського і російського народів, на чому акцентував свою увагу Є. Гребінка в драматичній поемі «Богдан», а й питає про стосунки України з Росією на сучасному для Старицького етапі. В цій п'єсі вперше показано, що в борні за незалежність свого народу беруть участь і люди досить далекі від безпосередніх битв - навіть шинкарка, про яку завжди і всі говорили й співали як про молодичку тільки для хмільних розваг і лобощів, вступає у боротьбу.

І якщо для представника козацької старшини в особі курінного отамана запорозького Тетері при виборі союзників, друзів та способу життя важлива не рівність людей, а загальна забезпеченість народу:

Не в тому річ, щоб рівні всі були,
А в тому річ, щоб добре всім жилося...¹⁴

то автор через усю п'єсу проводить думку, яку він остаточно сформулював у епілозі:

Єднаймося навіки, як брати,
Але як вільний з вільним, рівний з рівним!¹⁵

Образ Марусі Богуславки, що здавна привертав увагу багатьох людей, драматичний уже в самій своїй сутності жінки-полонянки. В ньому, як у крапельці роси, відбилася споконвічна дилема: чому віддати перевагу - природному почуттю кохання або якимось іншим мотивам - багатству, слухняності перед батьками чи волі, порадам інших людей тощо. Драма в долі полонянки Марусі підсилалась ще й тим, що на бік її пристрасного кохання до завойовника стали і багатство, і становище першої дружини паші. А з протилежного боку - високе почуття любові до батьків, рідного краю і народу та вірність православної вірі. Внутрішня суперечність в душі полонянки стає особливою гострою. Тому тільки справді шире кохання завойовника і турбота про матеріальне становище батьків схиляють дівчину до згоди залишитися на чужині і відмовитися від своєї віри.

Та в силу вступає романтичний потяг до незвичайного і детективно-екзотичного - в драмі з'являється мати Марусі, далеко не молода, але надзвичайно бойова і грамотна жінка, котра під чужим іменем і одягом дивами пробирається через море і чужинські землі та кордон аж до дочки і все робить, щоб забрати її в Україну. Але Маруся вже не може так просто повернутися на батьківщину - її серце знову на роздоріжжі. Тепер на боці кохання ще й діти, яких вона чи покине, чи забере, але зробить однаково нещасними, якщо повернеться додому. І все закінчується загибеллю героїні.

Та незважаючи на смерть Марусі, справді трагічно-героїчні вчинки і переживання матері, жадливий стан полонених козаків, п'єса зовсім не носить ознак трагедії - характер героїні досить далекий від трагічності. Ще далі від страдництва і трагічності перебуває характер матері.

Духом непоборності народу і його волі до незалежності навіть ціною великих жертв пронизана й інсценізація Старицьким його ж повісті «Оборона Буні». Тут почуття свободи притаманне не тільки окремим визначним особам, а й переважній частині жителів оточеного загарбниками міста. Кожен з основних персонажів особливо не переживає за свій вибір. Вибір боягузів,

¹⁴ Старицький М. Твори: У 6 т. - К., 1989. - Т. 4. - С. 46.

¹⁵ Там же. - С. 161.

рабів духовних і багатіїв - здати місто і зберегти своє життя та багатство. А вибір волелюбних патріотів - будь-якою ціною вистояти облогу. Завдання обох таборів полягало в тому, щоб знайти шляхи здійснення свого задуму. І хоча місто вистояло, і хоча вороги розбиті, а зрадники викриті і знищені, страшні жертви і загибель головних героїв створюють неймовірно важкий трагедійний настрій. Цим особливо виразно засуджується сама ідея війни і національного поневолення як вирішення складних політичних проблем у стосунках між народами.

Як бачимо, майже всі п'єси на історичну тематику, котрі були написані після «Гаркуші», так чи інакше вирішували суто політичні питання життя українського народу в минулому і показували шляхи вирішення подібних проблем у сучасному авторові бутті. Та реальність самісінького кінця ХІХ ст. була вже немислимою без боротьби за справедливість. І автор пише ще одну «історичну драму» (а фактично трагедію) «Остання ніч». Степан Братковський, головний герой, в останню ніч уві сні розмовляє зі злосним і хитрим «осудником» (суддею), який хоче схилити Степана до каюття і відступництва, радиться і дискутує зі своїм товаришем Остапом, ксьондзем, з коханою і «замковим» (вартовим), котрий в душі глибоко співчуває приреченому. І кожного разу перед нами розкриваються все нові й нові грані прекрасної лодини, що присвятила своє життя боротьбі за майбутнє свого народу.

У 1904 р. М. Старицький розпочав свою останню п'єсу «Владислав ІV», в якій сучасність також повинна була відбитися в картинах минулого, але твір не закінчено.

Так, за десятки років написавши цілу низку п'єс на історичну тематику, М. Старицький постійно звертався до актуальних питань свого часу і болючих проблем українського народу, будив самосвідомість людей і патріотичні та волелюбні почуття, закликав до рівності і єдності між народами.

Багато мотивів і думок навіювали Старицькому відомі легенди про отруєного коханою Гриця (обробка відомих уже творів на цей сюжет - «драма із давніх часів, народна, з музикою, співами, танцями в п'яти діях» «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», були й інші назви), про ревності, що вели до вбивства жінкою своєї суперниці (переробка - «драма з малоросійського і циганського народного життя в п'яти діях з хорами, піснями й танцями» «Циганка Аза»). Форми цих творів - це майже класичні зразки поширеної тоді мелодрами: переплетіння діалогізовано-сценічного дійства з музикою та хореографією, де останні два з цих трьох видів мистецтва відіграють надзвичайно важливу роль, і, таким чином, вочевидь наближають власне драматичний спектакль до опери чи оперети залежно від того, яким (трагедійним чи комедійним) буде фінал основного конфлікту п'єси.

Зародження, розвиток і розв'язання конфлікту всіх трьох переробок М. Старицького носять тільки трагічний характер. І такому настроєві сприяють відверта романтизація характерів та умов життя героїв, сентиментально-героїчні вчинки, самопожертва, високі і сильні пристрасті, підкреслена рішучість тощо.

Висока майстерність Старицького як драматурга та сценариста одночасно сприяли великій популярності цих творів як на українських, так і позаукраїнських, як на професійних, так і на аматорських сценах і тепер.

На нашу думку, особливе місце в драматургічній творчості Старицького відіграв його «святковий жарт в одну дію» «Чарівний сон». Це твір, написаний також на позичений мотив (за творами поляка А. Пжаска), але його незвичайна побудова (перед дівчиною, якій приснилось, що вона королева, постають претенденти на її руку і серце) та зміст (претенденти виявляються

представницями різних верств населення країни і тому їхні репліки - це вияв перш за все їхніх суспільних позицій) свідчать про потребу автора ще раз якомога детальніше розібратися в інтересах, думках і намірах основних соціальних угруповань народу. З'ясувавши таким чином, «склад» суспільства і місце в ньому людини, ніким і нічим не захищеної, Старицький всі останні свої п'єси присвятить тільки тим, хто стане на захист цих людей, і подасть майже всі основні ситуації і характери героїв тільки в трагедійному плані (хоча й називатиме ці твори переважно драмами).

Його «драма в п'яти діях» «Не судилося (Панське болото)» - інші назви: «Не до пари», «Щербата доля», «Не так склалося, як бажалося»; «драматичний етюд у двох одслонах» «Зимовий вечір» (інша назва - «Пропавший»); «драма в п'яти діях» «Розбите серце»; «оригінальна драма в п'яти діях і шести одмінах» «Талан» (інша назва - «Гірка доля») та «картина з життя голодних» «Лихо» написані протягом другої половини 80-х та 90-х рр. У них представлено образених паничами та їх багатими родичами селянських і міщанських дівчат; сільську й міську голоту; протестанта проти правової несправедливості в державі; надзвичайно талановиту й мудру, але обкрадену й принижену актрису. Це ціла низка фактів з неймовірно поширеного тоді процесу нищення суспільством усього живого й святого в людині, і перш за все в людині працьовитій, ширій і довірливій.

Майже у кожній з цих п'єс надзвичайно складний і довготривалий шлях до читача і сцени - заборони, зволікання з дозволом, прямі й приховані вимоги переробити, а то й просто нахабні втручання цензорів у тексти, зриви й заборони спектаклів.

Коло проблем цих трагедій, хоча й обмежене рамками переважно соціальних конфліктів, досить широке. Особливо майстерно автор вплітає в рамки життя особистості цілу низку питань і роздумів персонажів про суть людини взагалі, про її природне й суспільне призначення, про завдання держави перед окремою особистістю у трагедії «Талан». Драматург часто й доречно використовує окремі репліки й цілі монологи із відомих класичних творів світової, переважно сценічної літератури для осмислення явищ, людей і процесів сучасності.

Ще ряд незавершених творів діалогованого характеру, багато перекладів світової і російської класики в галузі драматургії тощо складають теж значну цінність, але вони меншою мірою характеризують важливе місце М. Старицького в процесі розвитку української драматургії другої половини XIX ст.

М. Кропивницький (1840-1910). Напевне, можна було б повністю погодитися з таким висновком І. Пільгука: «Етапи розвитку творчості Кропивницького тісно пов'язані з історією українського театру»¹⁶, - коли б додати ще й слова: другої половини XIX і початку XX ст. Однак чи не найочевиднішою ознакою його творчості як драматурга є те, що цей письменник з природною, живою логікою і послідовністю пройшов від постановки та розв'язання проблем найнижчого духовного порядку («комедія в одній дії» «Помирились», де в центрі уваги власне етичний, а точніше - етикетний «посединок» дрібних люців) до системного осмислення проблематики людської цивілізації в цілому («комічна оперета в п'яти діях, шести одмінах, в віршах», «перекладена з поеми І. П. Котляревського «Вергілієва Енеїда»).

60-ті рр. стали для М. Кропивницького роками вибору життєвого шляху. В цей час у нього виникло багато задумів і мрій. Але перші успіхи молодого актора на сцені, досить широкий розголос навколо наступних

¹⁶ Пільгук І. Марко Лукич Кропивницький. - К., 1950. - С. 555.

чотирьох п'єс, написаних протягом 70-х рр., зробили своє - визначили долю драматурга й актора.

Водевіль «Помирились» - досить традиційна для першої половини і середини XIX ст. варіація сюжету про сварку двох панків. Проте молодому авторові вдалося так подати відомі речі, що твір сповна міг конкурувати з раніше названими водевілями такого типу. А досяг Кропивницький цього не тільки природним даром будувати діалог, а ще й тим, що вперше вводить в сюжет, окрім образливих слів та лайок, ще й жест та вчинок - один персонаж б'є іншого. Тобто те, що півстоліття подавалося лише як можливість або загроза побити чи навіть застрілити (в оповіданні «Как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» М. Гоголя), стало тепер реальністю. Вловив драматург і плин часу, і зміни в стосунках між людьми.

Написані протягом 70-х рр. «водевіль в одній дії» «За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання», «драматичні малюнки в п'яти одмінах» «Невольник» (за однойменною поемою Т. Шевченка), «шутка-оперетка в трьох діях» «Пошились у дурні» (інша назва - «Перехитрили, або Пошились у дурні»), «драма в чотирьох действиях и шести картинах в стихах» «Беспочвенники» свідчать про складні й неоднозначні процеси в свідомості молодого автора: що не твір, то новий стан душі - від завзято комедійного до трагічно-драматичного. Віра у вищу справедливість на землі (перша із щойно названих п'єс) постійно перепліталася з бунтівливим обуренням за становище знедолених (друга п'єса), зі здоровим народним оптимізмом (третья) і повним розчаруванням загнаної в шкаралупу егоїзму, шкурництва інтелігенції (четверта).

Про речі очевидні й досліджені (драматург уже майже повністю оволодів формою п'єси, навчився чудово будувати діалог, окремий поєдинок і всю конфліктну структуру тощо) й говорити не варто. Скажемо лише те, що тепер вже Кропивницький, як ніхто інший, глибоко зрозумів: окрім загальнооспільних, класових, кланових та інших «зовнішніх» факторів і мотивів діяльності особистості, не меншу силу мають і мотиви «внутрішні» - егоїзм, страх перед невідомим і невизначеним майбутнім, зневіра й безсилля волі, відсутність терпіння й терпимості до ближнього. Особливо гостро все це проявилось в останній російськомовній драмі, де трупа акторів, щоб не признатися у своїх щойно названих і багатьох неназваних вадах характерів, оббріхують і навіть зраджують людину, котра хотіла і все зробила, щоб захистити всю трупу від грабунків та принижень з боку тих, хто до мистецтва і театру не має аж ніякогісінького відношення, але маючи капітали, добре вміє наживатися на чужих талантах.

80-ті рр. XIX ст. - це період надзвичайно помітного якісного зростання драматурга Кропивницького. За виключенням першої («трагікомічний етюд в одній дії» «Лихо не кожному лиху - іншому й талан») та останньої («драма в п'яти діях» «Зайдиголова») п'єс цього десятиліття всі інші («драма в п'яти діях і шести одмінах» «Дай серцю волю, заведе в неволю» - інша назва «Микита Старостенко»; «драма в чотирьох діях і п'яти одмінах» «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»; «драма в чотирьох діях і п'яти одмінах» «Глятай, або ж Павук»; «драматичний етюд в одній дії» «По ревзії»; «драматичні малюнки з закутного життя в чотирьох діях» або «малюнки сільського каламуту в чотирьох діях» «Дві сім'ї», інші назви цієї ж п'єси - «Зерно і полова», «Де зерно, там і полова») увійшли в золотий фонд української класичної драматургії, в репертуарний актив українського театру.

Велич драматурга виявилася тут не тільки в умінні знайти відповідність між змістом і формою, не стільки в здатності побачити найтиповіші умови та характери свого часу, скомпонувати динамічний хід і розвиток подій твору

тощо - все це у Кропивницького, як на нашу думку, було завжди, - скільки в особливій здібності автора засобами мови персонажа передати і його думки та настрої, і найтонші перебіги емоційних, майже інстинктивно-інтуїтивних емоцій, почувань та передчуттів.

І син сільського старости Микита із драми «Дай серцю волю, заведе в неволю», і бідна сільська дівчина Оксана з трагічної драми «Доки сонце зійде, роса очі віст'є», і селянка Олена із такої ж трагічної п'єси «Глитай, або ж Павук», і дядьки та парубки з трагедії «Дві сім'ї» хоча й різні за соціальними станом, інтелектом та темпераментом - всі вони представлені в глибокому розрізі душі. В їхніх досить теплих і до наївності чистих душах постійно плекається надія на елементарну людську порядність, хоча б на співчуття. Але будь-які надії - марні.

Кожного разу герой бореться не тільки з іншими людьми, а й з самим собою, зі своїми пристрастями, симпатіями й антипатіями. І виходить, що й радіє, й страждає кожна людина не механічно, під впливом зовнішнього середовища, а глибоко осмислено, включаючи в коло винуватців своєї радості та свого лиха і саму себе.

В усьому цьому - й велика правда життя, й особливо яскрава відмінність драматургії М. Кропивницького від його найкращих попередників та сучасників. Особливо це помітно на характерах антигероїв, які (наприклад, Бичок із п'єси «Глитай, або ж Павук») здійснюють свої чорні вчинки свідомо - продумано і винахідливо, цинічно й передбачливо. І хоча ці люди й не каються в тому, що зробили, страх перед неминучістю покарань вони відчувають дуже добре. Лише наскрізь і назавжди промочений горілкою антигерой водевілю «По ревізії» просто не здатний уже серйозно оцінювати власні вчинки.

Та найкраще принцип поєднання автором суспільного тиску на свідомість особистості з неодмінним прийняттям остаточного рішення про цей вчинок нею самою проявляється в п'єсі «Глитай, або ж Павук». Тут вихідна позиція приблизно така: шістдесятит'ятирічний сільський глитай Бичок уподобав гарненьку молодичку Олену - жінку бідного й чесного, роботяшого й щирого селянина Андрія Кугута. І щоб якомога швидше досягти свого, Бичок, попираючи будь-які суспільні норми поведінки (правила сільського етикету, принципи моралі, звичаї), починає грати на потребах інших людей: на бідності Андрія Кугута - відправляє його на заробітки; на пристрасті баби Стехи до горілки - робить її своєю співницею; на бідності, страхові й навіть довірливості та слабкості жіночої натури Олени. Але автор ніколи не забуває наголосити на тому, що кожен персонаж у критичній і вирішальний момент діє свідомо й осмислено: його вимушують, але він має право на вибір. Бичок знає, що робить не по-людськи, але чим менше в нього шансів добитися Олени, тим настирливіші й підступніші вчинки здійснює цей чоловік, прикидаючись щедрим добродієм. До речі, одна з варіантних назв цієї п'єси так і звучить «Добродій». Андрій іде на заробітки після довгих роздумів. Баба Стеха починає вмовляти Олену на зраду чоловікові після роздумів над вигодою пропозиції Бичка і над своїм страшним становищем. Навіть Олена, яка мала не тільки душевну, а й фізичну огиду до Бичка, бо завжди глибоко осмислювала або інтуїтивно відчувала жакливу гідність до цієї людини, сп'яну піддаючись йому, добре розуміла мерзенність і власного вчинку. Та й пити вона почала, щоб забути своє горе.

Треба відзначити, що протягом вказаного десятиліття коло проблемно-тематичних інтересів Кропивницького пов'язане з тодішнім селом і практично не виходить за його межі. Але разом з тим навряд чи можна знайти в історії української драматургії такого письменника, який би так глибоко і так

цілеспрямовано та об'єктивно проник у самісінькі глибини душ представників усіх верств селянства і дав би таку лаконічну та вичерпну характеристику їхнього хахливого становища через 10 - 15 років після «голодної волі».

Коли уважно подивитися на історію Європи протягом останнього тисячоліття і спробувати вникнути в настрої людей цього континенту наприкінці кожного століття та на початку нового, можна помітити, що в такі часи загальна людська психіка стає особливо вразливою. В свідомості суспільства (а то і цілого людства, бо Європа давно вже навчилася впливати на ціле людство) відбуваються помітні зрушення і навіть збурення. Вчені, особливо історики та філософи, підводять підсумки століття і дають їм різні, а то й протилежні оцінки. А нові надії на майбутнє породжують і силу нових ідей, течій та напрямків у всіх галузях людської діяльності. Це особливо помітно сьогодні, в кінці ХХ ст.

За таких умов особливо неспокійно і сутужно стає особистості чутливий і чуйний, натурі творчій і сприйнятливий до людської думки і людського горя. І, напевне, М. Кропивницький був саме такою людиною, бо все останнє десятиріччя ХІХ і особливо перше десятиріччя ХХ ст. в його драматургії спостерігаються постійні перебіги від теми до теми, від настрою до настрою, від жанру до жанру тощо. Якщо ще до 1895 р. в «комедії в трьох діях» «Чмир» («Чумазий»), в «драмі в п'яти діях і шести картинах» «Титарівна» (інші назви «Сум і помста», «Гультьяй»), сюжет якої запозичено в Т. Г. Шевченка, в «драмі в чотирьох діях і п'яти одмінах» «Олеся», в «комедії в трьох діях» «Джигун» та в «драмі в п'яти діях і шести одмінах» «Замулені джерела» ще зберігаються деяка тематична цілісність (все ще переважає тематика села) та ідейна стабільність, то в другій половині 90-х рр. серед п'єс цього ж автора зустрічаємо і казку про ослаблену вже християнську віру та людські забобони. Це «фантастична комедія в п'яти діях з апофеозом» (іноді дається їй жанрове визначення «опера в п'яти діях») «Вій», і «фантастична комедія (іноді автор пише тут слово «оперета» - *авт.*) в чотирьох діях і семи картинах» «Пропавіша грамота» (за творами М. Гоголя), і грайливий водевіль «Дурисвітка», і надзвичайно серйозна, повна гострих поєдинків та реального трагізму «драма на п'ять дій» «Перед волею».

Перші п'ять творів написані ще в дусі глибокого проникнення в свідомість та психіку як сільських багатіїв («Чмир», «Олеся», «Замулені джерела»), так і в мотиви життя та діяльність людей небагатих, але вільних («Джигун», «Титарівна»). Та, окрім того, тепер Кропивницькому в більшості п'єс вдається побачити життя одночасно смішним і страшним, веселим і трагічним, надзвичайно складним - в «Олесі» переплетені долі і думи, почуття і пристрасті, згадки і сподівання не тільки двох сімей з різних соціальних таборів та духовних сфер, а й з життя цілого села. В «Замулених джерелах» глибина, контрастність та масштаби мислення ще вагоміші. Форми цих творів переважно вивершені: сюжети і конфлікти до театрального дійства пристосовані максимально: прекрасно будуються не тільки окремі діалоги та сцени, а уся конструкція твору; мова персонажів емоційна й виразна, максимально наближена до тодішньої розмовної мови селянства центральної України.

Твори другої половини 90-х рр. помітно відрізняються багато чим від попередніх перш за все формою. В інсценізаціях фантастичного характеру «Вій» та «Пропавіша грамота» виникає потреба в неприродних рухах і жестах персонажів, а тому автор, знаючи закони сцени, подає багато дечого «фантастичного» в уяві персонажів, виражаючи все можливе в монологах та у внутрішньому мовленні діючих осіб.

У мову твору широко вводяться церковні архаїзми та русизми,

староукраїнська книжна лексика та діалектна орфоепія, що в кінці XIX ст. вже сприймається як смішне і несерйозне.

Високі проблеми душі та духовності людського життя і віра в Бога та в людину подаються в помітно приниженому, часом навіть в бурлескно-трагедійному тоні.

Ще поверховішим та приземленішим, але веселішим й оптимістичнішим виглядає воведіль «Дурисвітка», де в традиційній для всього XIX ст. формі такої п'єси подається характер типової української сільської трайливо-назалежної, але щирої в своїх почуттях дівчини, що потрапляє з таким характером в різні халепи.

Як своєрідне передчуття недалеких революційних рухів XX ст. у 1899 р. з-під пера Кропивницького виникає твір-спогад про події, що передували реформі 1861 р., - «Перед волею». З одного боку, що п'єсу можна розглядати і як дещо наївно завуальований минушиною вираз збунтованого духу народу кінця XIX ст., котрий давно вже почав прориватися у формах бунтарських дій та виступів цілих груп трудящих у різних регіонах України й Росії. А з другого - це досить неприхована пересторога тим, хто до наївності щиро вірив тоді в обіцянки властей покращити життя всім без винятку, у можливу соціальну справедливість та повну рівноправність.

«Перед волею» - це одна з перших таких п'єс, які, відображаючи масовість народних рухів та їх багатогранність, наповнювалися великою кількістю діючих осіб, масовими сценами тощо.

Дух і настрої кінця XIX ст. сконцентровано в долі скрипаля Юрка, який умирає борючись, але воля все таки настає. Звідси й основна думка твору: воля неминуча.

Таким чином, М. Кропивницький протягом 90-х рр. не тільки вийшов уже за межі сільської тематики, не тільки урізноманітнив зміст і особливо форми своїх п'єс, а й вийшов на рівень правового та політичного осмислення життя суспільства, став говорити з читачами та глядачами про необхідність боротьби за духовне, перш за все юридичне та політичне, а також соціальне визволення.

Ще багатограннішим і барвистішим виглядає драматургічний доробок М. Кропивницького в початковому десятилітті XX ст.

Впадає в око такий факт: з майже двох десятків п'єс, написаних у цей час, жодна не стала «надпопулярною» ні до, ні після 1917 р. І декотрі дослідники обходили ці твори увагою або в кращому випадку висловили кілька загальних думок. В цьому короткому огляді ми теж не зможемо дати належну характеристику такої кількості творів. І все ж спробуємо зупинитися хоча б на найважливішому.

П'єси «Чайковський, або Олексій Попович» (за мотивами творів Є. Гребінки) та «Страчена сила» - це твори принципово відмінні як за тематикою (перший автор назвав «історично-драматичною бувальщиною», а другий - жива авторова сучасність), так і за формою та рівнем осмислення навколишнього життя (у першому йдеться про події морально-політичного характеру, а в другому ставляться проблеми морально-правового порядку) тощо. Вони мають спільну ідейно-естетичну основу - подібне трагедійне зародження, трагічний розвиток і трагічне розв'язання основного конфлікту. Герої обох трагедій хоча й діють у різних історичних епохах і в різних соціальних та побутових ситуаціях, приходять до подібного фіналу й однакового висновку: чесній і добрій людині місця в житті немає, зло діє активніше і винахідливіше, і тому воно перемагає. Особливо привертає увагу оригінальний сюжет «Страченої сили», де молодий безземельний селянин Єфрем Заїка,

поневіряючись по заробітках у місті, підібрав біля побитого кимось чоловіка гаманець з дев'ятьмастами тридцятьма п'ятьма карбованцями. Потім повернувся в село, придбав майно, став господарювати ще й допомагати незаможним, родичам та знайомим, чим спокутував свою провину, навіть збирався трохи пізніше віддати гроші їх господареві, але п'яниці-родичі, вимагаючи грошей і погрожуючи викрити, вимусили Єфрема прийняти таке рішення: негтайно признатися в гріхові, розплатитися з господарем гаманця й покінчити життя самогубством.

І в першому, і в другому творі герой не просто страждає і гине, а й допускає перед цим провину, навіть злочин, і тому, напевне, автор обом цим творам дає жанрове визначення «драма», а не «трагедія». Але, окрім трагічного фіналу конфліктів, трагедійним виявилися в них і пафос, і характери основних діючих осіб, і, головне, конкретні життєві умови та загальна атмосфера, в якій обидва герої прагнуть зробити щось для інших людей.

І все-таки трагедійні настрої в свідомості драматурга - це щось тимчасове. Вони стали, напевне, відображенням його внутрішніх інтуїтивних передчуттів неминучого великого і кривавого поєдинку класів. Жага боротьби, драматичний пафос двоєборства і сміх як відчуття торжества людини від розуміння нею комічного безсилля всього застарілого й віджитого переважають у драматургії Кропивницького даного періоду беззаперечно й остаточно.

Драматичне, драматизм і драма пов'язуються Кропивницьким у цей час із ліберальною та прогресивно настроєними особистостями, з пошуками інтелігенцією нових, мирних форм усупільнення майна, землі і праці селянства, покращення життя народу.

Так, у «драмі в трьох діях і чотирьох одмінах» «Супротивні течії», в «творі на чотири дії» «Розгартіяш» та в «малюнку в трьох діях» «Скрутна доба» всі найважливіші проблеми і найгостріші конфлікти автор вирішує з обов'язковою участю розумної і доброї панночки, пана-добродія чи поміщика-ліберала. І фактично трагічна ситуація кожної зі шойно названих п'єс перетворюється в гостру драму життя. При цьому активно використовуються елементарні знання з юриспруденції, політики тощо. І ліберально-просвітительська тенденційність цих творів стає більш ніж очевидною. А вже й зовсім прямолінійно вона виявилася в наступних двох драмах: у «малюнках сільського руху в чотирьох діях» «Конон Блискавиченко» та в «малюнках сільського життя у трьох діях і чотирьох одмінах» «Старі сучки й молоді парості». У них письменник, в принципі заперечуючи рішучу і згуртовану боротьбу громади села чи артілі проти глитаїв та поміщиків, особливі надії покладає на гуманність і порядність сильніших і грамотніших - на ліберальне та поступливе панство.

Напевне, відмовивши драматургу в абсолютній типовості і праведності саме таких шляхів вирішення селянських проблем, ми зможемо доводити й нереалістичність, або хоча б «напівреалістичність» названих драм. Але в тому й справа, що життя завжди було й буде значно багатогранніше за будь-які соціальні чи й навіть загально-супільні схеми та моделі. І сприймати потрібно з вдячністю будь-який досвід і спосіб покращення життя людей праці.

А вже про пізнавальну цінність таких творів і говорити годі - саме за допомогою драм Кропивницького, Старицького та Грінченка можна тепер чи не найкраще і «найобразніше» осмислити болочий і довготривалий процес пробудження свідомості, духу тодішньої людини від землі, процес гуртування колишніх одноосібників і беззахисних одинаків у громади, артілі тощо.

Разом з тим слід констатувати також п'янке захоплення навчально-

просвітительською функцією драматургії та вистав. І палке бажання перетворити сцену театру, як було прийнято, на трибуну чи рупор пропаганди передових і найактуальніших ідей неминуче призводило й призводить до різкого зниження художності творів. Ось чому форми названих драм стали часом до примітивності одноманітними і максимально спрощеними, поетичність мови різко втратила свою барвистість і виразність та багатогранність, таку необхідну для образного, а тим більше сценічно-рольового відображення явищ і процесів життя. Але це вже не вина Кропивницького - то вимога складного часу, породженням якого і був цей автор.

Комічними в тодішньому суспільстві видавалися лише явища дрібні, здебільшого деякі застарілі родинно-побутові звичаї та традиційно закріплені звички батьків до безкінечності довго керувати діями і вчинками своїх дітей. Все останнє в житті стало на початку ХХ ст. сприйматися підкреслено серйозно. Мабуть, саме в цьому руслі, саме з цих позицій виходив М. Кропивницький, коли писав комедії в останнє десятиліття свого життя, бо що не комедія, то переважно побут; що не антигерой, то майже кожного разу - маленька і смішна в своїх егоїстично-любовних чи господарських потугах людина. Навіть позитивні персонажі і ті, щоб вистояти проти важкої житейської мізери, вимушені вдаватися до дрібних хитрощів, обману тощо.

Так, «оперета-дивертисмент у трьох діях» «Зальоти соцького Мусія (Пісні в лицах)» хоча й вихоплює сюжет десь із давнини, передає традиційно смішну для українського народу спробу дідугана одружитися з молодою і гарною дівкою. У «водевілі в одній дії» «Дійшов до розуму» селянин Гладун хоче одружити свою дочку з багатим зайкою.

Та все це лише людям високого духу і великої справи може видатися зовсім не значним, навіть не вартим уваги. Мабуть, саме такі літературознавці і причислили ці комедії і комедійки Кропивницького до розряду завеселих, п'янтанцюристичних розваг на тлі важливих революційних зрушень. Але коли придивитися до того, чим жило міщанство, стане зрозумілим: все це - і ріань його буття, і основні проблеми такого животіння.

Привертає увагу і створена М. Кропивницьким «комедія в одній дії» «На руїнах». В ній за кілька років до написання А. Чеховим «Вишневого саду» в сценічній формі подано картину остаточного занепаду гонорного дворянства і складний процес примирення його зі своєю долею. Молодого, але вже безпомічного панача Смородину з усім його маєтком і з усіма достоїнствами та титулами купляє новоявлений господар життя Шклянка - багатий, але грубий і неосвічений мужлан. Виявляється, що йому до багатства та грошей раптом стало потрібне ще й дворянське звання - хоча б дочці, яку він хоче видати заміж за Смородину.

Ця п'єса написана дотепно й майстерно. Контрастність цих позицій головних персонажів, яка закладена уже в самій сутності представників різних класів, підсилюється ще й їх особистісною неприязню: колись пан Смородина вів себе по відношенню до Шклянки грубо і зневажливо, а тепер Шклянка віддячує йому тим же, але у формі, що відповідала саме такому невігласові.

Свідченням чи не найвищої точки в розвитку свідомості й розширення світогляду самого Кропивницького стала інсценізація ним «Енеїди» І. Котляревського - «комічна оперета в п'яти діях і шістнадцяти одинах» «Вергілієва Енеїда». Тут автор, підводячи підсумки свого пізнання світу, неминуче прийшов до необхідності подати цілісну картину «Енеїди» І. Котляревського й стала благодатною основою саме для цього. Цілий світ і ціле суспільство - це складна пірамідальна конструкція, і в ній кожному відведено те місце, яке він

заробив протягом життя, а кращі людські вчинки та добро пов'язуються Кропивницьким з волелюбністю українського козацтва, з прагненням народу до миру, з любов'ю до батьківщини.

Таким чином, драматургія М. Кропивницького - це складний, кількісно і якісно багатий і різноманітний спадок, на якому відбулася не стільки доля самого автора, скільки доля всього українського народу в другій половині XIX ст.

І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич, 1845 -1907). Цього письменника можна було б і не представляти як самобутнього драматурга, оскільки про нього вже стільки написано, що кожна наступна розмова може стати просто повтором відомого. Але ми, як уже було сказано, й не претендуємо на оригінальність. Осмислити те чи інше явище, ту чи іншу творчу постать у процесі становлення та розвитку української драматургії досліджуваного періоду - одне із завдань цієї книги.

На відміну від своїх попередників, І. Карпенко-Карий взявся за написання п'єс лише пройшовши шлях від школяра, якому хотілося навчатися в університеті, але не було за що, до столоначальника повітового поліцейського управління і секретаря Єлисаветградської міської поліції. Після того як він витримав гарт просвітительської і політичної діяльності в кількох гуртках і товариствах, віддав уже з півтора десятка років творчій роботі в аматорських драматичних гуртках і професійних трупах. Коли вже ознайомився із суспільною значимістю та позиціями всіх найважливіших і найвпливовіших тодішніх суспільних сил, після досить ґрунтовного вивчення найпоширеніших програм та маніфестів свого часу. Тобто, чи не вперше за всю історію української драматургії прийшов соціально, морально, юридично і політично грамотний і зрілий автор. І лише той, хто твердо засвоїв, що творцем драми як роду літератури і драматургії як виду літератури може бути перш за все саме така суспільно грамотна і зріла людина, зможе зрозуміти, чому цей автор з першої і до останньої п'єси був не тільки на належній драматурговій висоті, а й привертав увагу практично всіх без винятку суспільних сил - від сірої міщанської маси до урядовців. Тільки той і зможе глибоко зрозуміти, чому його твори викликали всю можливу гаму людських реакцій та емоцій - від захоплення до тваринного страху перед правдою і кривдою. Звідси - слава й самотність, успіхи й заслання, багатство й елементарна бідність, радість і невимовний смуток. Воістину щастя і лихо від розуму й таланту.

Розпочавши у 80-х рр. з гостросюжетних творів, з «драми в п'яти діях» «Бурлака» (інші назви: «Чабан» та «В пору приїхали»), «драми в п'яти діях» «Безталанна» (інші назви: «Чарівниця» та «Хто винен?») і ще однієї «драми в п'яти діях» «Наймичка», Карпенко-Карий не тільки високомайстерно, а й словна професійно відтворив чи не найпоширеніші і найтиповіші в Україні того часу характери селян-бідняків, наймитів та знедолених, талановитих і високодуховних, але соціально обділених молодих людей у трагічних ситуаціях. При цьому трагізм, духовна чи фізична загибель особистості бачаться авторові в усій багатогранності. Ще по-дитячому наївна Харитина із «Наймички» гине як пасивна й беззахисна жертва брутальної похитливості багатого хазяїна (а врешті з'ясується, що він її батько). Трагедія Софії із «Безталанної» посилюється тим, що гарна і талановита, але бідна дівчина словна усвідомлює і наперед передбачає своє горе від нерівності зі своїм багатим чоловіком.

Трагедійними настроями пройнята історично-побутова «драма у чотирьох діях і п'яти одмінах» «Бондарівна», в якій автор спробував знайти

відповіді на питання «Хто винен?» і «Що робити?» в життєвому досвіді українського селянства та козацтва XVII ст.

Спокійному і праведному життю селян постійно заважають пан Староста та його прихвостні - Мордикай і Герцель. Всі вони в своїй підлості і похитливості до гарненьких жіночок та дівчат дійшли до того, що під час весілля козака Тараса й красуні-бондарівни Тетяни викрадають наречену. А в схові пан Староста, не добившись від дівчини згоди на лубощі з ним, убиває її. Жорстока туга й кривава помста - ось що лишається Тарасові. І хоча козак розуміє, що кров'ю винуватців коханої вже не вернеш, іншого шляху в своєму подальшому житті він не бачить.

Висловлювання персонажів багаті різноманітними мовними засобами, типовими для XIX ст. словосполученнями, буденними фразами і такими ж ніжними освідченнями в коханні, тривалими розповідями-спогадами Тараса про долю й життя козаків і пекучими прокляттями та погрозами панству. А тому ні вказівка на те, що дія відбувається в XVII ст., ні історичне визначення соціального стану як козака - ніщо не може приховати сучасного авторові характеру майже всіх подій твору. Влада і гроші, влада грошей і горілки, безкінечна зажерливість і аморальність багача - все це вже ознаки життя другої половини XIX ст., які яскраво проглядають крізь часовий маскарад п'єси.

Сюжетна трагедійно складаються й умови п'єси «Бурлака» для її героя Опанаса та для групи найбідніших його односельців. Там теж трагічний фінал конфлікту був би і логічним, і неминучим. Але автор швидше від великого бажання показати, як треба боротися з сільською старшиною та глитаємкою, ніж від розуміння необхідності правди життя, завершив непримиренний поєдинок втручанням властей і торжеством справедливості. Просвітительська думка про те, що народу можуть допомогти тільки люди грамотні, особливо грамотні юридично, проступає з даного твору більш ніж наочно.

У душі останньої драми здійснена й переробка п'єси «Чортова стеля».

У «драмі в п'яти діях і семи одмінах» «Підпанки» (інші назви: «Що було, те могом поросло», «Не так пани, як підпанки») і в «комедії на п'ять дій» (а фактично - в драмі) «Розумний і дурень» поставлено ряд питань дещо іншого, ближчого до духовності порядку.

Перша - це система морально-побутових колізій, котрі складають нехитрий сюжет про те, як пан, запримітивши гарну сільську дівчину, яка виходить заміж, робить все, щоб украсти її прямо з-лід вінця - лише на одну ніч. І хоча цей чорний задум не реалізується, бо в справу втрутився старий і досвідчений дід Аврам, але те, якими покірними панству розкриваються люди села, мало насторожити читачів. Автор приводить нас знову до думки про суспільну сліпоту й немичність людей у своїх вчинках, про необхідність морально чистого й духовно багатого чоловіка. Отже, і тут виявляються ті ж самі народницько-просвітительські ідеї та наміри.

Друга п'єса - своєрідна інсценізація притчевого та казкового сюжету про двох синів одного батька: старшого - розумного, бо він практичний і жадібний, та молодшого - дурного й непрактичного, бо не тягнеться до батькового багатства, живе мріями, піснями чи ще якимись вигадками. А врешті саме «дурник» виявляється і розумнішим, і добрішим, і щедрішим. Така схема застосована драматургом не абстрактно. Дія відбувається в українському селянському господарстві 80-х рр. минулого століття, де батько вирішує, кому віддати своє невеличке господарство, щоб воно не пропало. «Розумний» син Михайло робить усе, щоб принизити свого брата в очах батька і загребти майно собі. Молодший син Данило бачить і розуміє всю потворність становища життя рідні і цілого села. Ще й кохана його Мар'яна

виявилася занадто сучасною, бо міняє своє й Данилове кохання на гроші. Типовий для того часу й і фінал: Данило знаходить своє місце й щастя серед чорноморських рибалок.

Розум і праця, багатство й щастя, гроші й любов за умов, коли вони до кривавих сутичок діляться людьми й міняються одне на одне, а не гармонують між собою, стають антиподами, причиною людських страждань. Все зображено вірно. Жаль тільки, що персонажі цієї драми, вирішуючи такі важливі і загальнолюдські проблеми, дуже рідко виходять за межі свого особистого життя, що так звукує масштабність і зменшує значимість твору. Лише Данило в своїх роздумах та монологах піднімається часом до неодмінно потрібних для притчі узагальнень, та й то нерідко під п'яну руку.

Може, саме тому ця досить цікава драма практично не одержала належної популярності.

Протягом другої половини 80-х рр. написано Карпенком-Карим і чотири комедії. Створений ще в 1884 р. «жарт-водевіль в одній дії» «З Івана - пана, а з пана - Іван» хоча й засвідчив помітну зрілість драматурга як майстра побудови п'єси, виявив ще і помітну відсутність у свідомості автора достатньо чітких уявлень про справді комічні явища тодішнього життя. До того ж події твору відбуваються ще за кріпацтва. П'єса видається надзвичайно «полегшеною» з точки зору конфлікту - ні сильних пристрастей, гострої боротьби, ні навіть важливих замірів персонажів на якусь серйозну діяльність. Все зводилось в основному до того, щоб довести: з пана, хоча й сякий-такий, але мужик вийти може, а з Івана пана не буде. Але докази такої думки в автора непереконливі, бо носять переважно соціально-етичний характер.

І все ж саме цей водевільчик може, напевне, вважатися початком серйозної й глибокої роботи драматурга над комедією «Мартин Боруля».

Наступні два твори комедійного плану «комедія в п'яти діях» «Мартин Боруля» та «комедія в чотирьох діях» «Сто тисяч» написані вже в другій половині 80-х рр. І обидва вони настільки популярні й вивчені, що залишається лише дещо додати.

У першій комедії представлено заможного українського селянина, що давно вже закованим у своїх уявленнях про світ і становище людини в ньому - він хоче в нових умовах і в нових суспільних структурах будь-якою ціною добитися звання дворянина. І тому Боруля виявляється особливо смішним.

У другій комедії виводяться на всенародний посміх такі ж типові для дореформеного часу «традиційні» заможні українські селяни, але вже заражені новим вірусом - безкінечною зажерливістю і накопиченням заради накопичення. І знову комізм характерів беззаперечний.

Таке тонке відчуття суспільних порухів та духовних закутків, прекрасне знання мови та життя різних верств народу, а також неабияке вміння логічно і в той же час лаконічно будувати розвиток конфлікту одразу поставили обидві комедії І. Карпенка-Карого в ряд найпопулярніших.

Вища правда комедій «Мартин Боруля» та «Сто тисяч», їх цінність криється й у тім, що і Боруля, і Калитка були для свого середовища досить однаковими в своїх комічних поривах і пристрастях. Проти безглуздої і виснажливої боротьби Борулі за дворянство виступає вся його родина, а неспинну жадібність Калитки до кінця не розуміють не тільки рідні, а й компаньйон по злочинній авантурі кум Савка. Й передавши це, автор досяг чи не найвищого рівня переконливості та достовірності комізму цих характерів. Чудово створені автором і умови для їхньої смішної, абсурдної сутності.

На перший погляд, може здатися принциповою відмінністю Борулі від Калитки. Боруля заради задоволення «духовної» потреби називається дворя-

ином розтринькує все своє майно, а Калитка - навпаки, заради збагачення закладає свою душу. Та по суті вони однакові, бо і наївний до смішного гонор першого, і примітивізм мислення другого приводять до одного фіналу - до руйнації дрібновласницького господарства, до краху не характерних для тодішнього українського селянства амбіцій та ілюзій. Останнє десятиріччя XIX та самий початок XX ст. для І. Карпенка-Карого не були такими однозначними й визначеними, як 80-ті рр. Селяни й інтелігенція, чумаки й гетьмани, буржуа й наймити - всі турбували цього митця по-різному. Далеке минуле й «каламутна» сучасність; хліб, земля й високі духовні поривання творчої особистості; патріотизм і зрада в найрізноманітніших варіантах - лише основні об'єкти й проблеми творів цього періоду.

Минуле українського народу в драматургії І. Карпенка-Карого цього періоду представлено в «трагедії в п'яти діях і семи картинах» «Сава Чалий», в «драматичній поемі в п'яти діях і двох одмінах» «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (інші назви - «Лиха іскра», «Сербин»), у «драмі на чотири дії» «Гандзя», «жарті в чотири дії» «Паливода XVIII століття» і в «комедії в чотирьох діях» «Чумаки». Тут увагу автора привертають перш за все події й історичні особи XVII та XVIII ст.: визвольна боротьба проти Польщі, заміри й доля гетьмана Сави Чалого, звичай й побут народу тощо. В тих подіях та образах із минулого, які бачимо в названих п'єсах, можна вгледіти і національний порив до визволення («Гандзя»); і складні та неоднозначні шляхи і форми боротьби за національне і соціальне визволення українців кінця XIX і початку XX ст. («Сава Чалий», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне»); і надзвичайно важкі долі тих, хто не знаходив прямих доріг до волі народу (образ Чалого - «Сава Чалий»); і традиційно українські звичаї та побут (всі названі щойно твори).

Але в даному разі розглядати минуле тільки як призму, спрямовану автором на його сучасність, навряд чи доцільно. Вся суть у тому, що драматург тільки за п'ять-шість років самого кінця XIX і початку XX ст. в п'яти п'єсах (одній трагедії, двох драмах і двох комедіях) так широко і всебічно відтворив життя України й українців XVII та XVIII ст., що воно не вкладається в жодні трафаретні рамки: від побуту - до політики, від сміху - до сліз, від стосунків України з Польщею - до особливостей життя українців у Причорномор'ї та на Кубані.

Швидше всього, тут слід говорити і про досить успішно здійснені просвітительські заміри І. Карпенка-Карого, і про його способи вловити кризу плин часу ті чи інші загальносупільні закономірності розвою та занепаду національних традицій і звичаїв, типів і характерів свого народу, і прагнення досягнути найважливіші причини процесу переродження колись міцного українського селянства і, звичайно, історичний паралелізм - ту саму призму минулого.

Особливу увагу в цьому плані привертає трагедія «Сава Чалий» і образ її героя гетьмана Чалого, конкретно-історичний прототип якого, не маючи ні належного авторитету, ні сили для збройного визволення України, ні великої мудрості, щоб зробити це мирним шляхом, пішов на поклін і службу до польських поневолювачів, за що був страчений повстанцями як зрадник віри й народу.

Трагізм характеру Чалого полягає в тому, як стверджує драматург, що недосвідчений і надто честолюбивий та імпульсивний гетьман десь глибоко в душі широко прагнув хоча б полегшити долю свого народу, але обрав для цього спосіб покійного телятка, котре «дві матки ссе».

Саме таким компромісним шляхом в кінці минулого століття прагнули

покращити життя українців не поодинокі діячі від політики та культури, а цілі товариства й партії. Образом і долею Сави Чалого Карпенко-Карий застерігав їх від тієї рабської покірності, яка в масштабах і в очах цілого народу завжди виглядає звичайною зрадою. Драматург кликав до укладення з іншими народами такої угоди, яка б передбачала повну рівність. Саме з такими надіями йшов Чалий Карпенка-Карого до поляків, але повернувся зрадником.

Сучасність драматурга в останнє десятиліття його життя представлена «драмою в п'яти діях «Батькова казка» (інші назви - «Артист», «Гріх і покаяння»); «драматичними картинами в п'яти одмінах» «Понад Дніпром», переробленою з п'єси «Наш друг Фріц» Ермана і Шатріана; «комедією в трьох діях», що є продовженням попередньої, «Житейське море».

Підкреслена увага народу до панів привертала погляд до їхніх гріхів - до долі незаконнонароджених, позашлюбних паненят, до двіри і підпанків різного роду-племені. Всі ці гріховно й правдиво зачаті та сформовані при панських дворах душі, що засвоїли від хазяїв і батьків далеко не кращі риси й звички, показані в «Батьковій казці».

Ця п'єса ставить проблему необхідності очищення тих в цілому порядних і працьовитих людей від панської «скверни», кличе їх до покаяння за гріхи свої і батьківські. Але, як не дивно, такий досвідчений драматург і театральний діяч робить все це настільки прямолінійно й відверто дидактично, що припускається навіть примітивних повчань типу:

«Н и к о д и м... Нехай же мир, спокій і любов, та чистая і святая, якою слід любити усіх людей і ради неї всім прощати свої обиди, нехай вона загоїть наші рани і наше гірке життя в минулім, з помилками і лихом тяжким від того, нехай послужить всім приміром і уроком!»¹⁷

Селянству, що не мало засобів для обробітку землі і захисту від гли-
тайні, присвятив Карпенко-Карий драму «Понад Дніпром». У цьому творі
поставлено цілу низку загальносуспільних проблем та питань: як і чому
живуть найбідніші українські селяни, хто і як повинен їм допомагати, яку
волю у цій місії мусять виконати передова національна інтелігенція тощо. А
тому ця драма знайшла щонайширший розголос в Україні, видавалася тільки
в 90-х рр. майже десять разів, кожного разу викликаючи як позитивні, так і
негативні реакції.

Кожна драма цього періоду у Карпенка-Карого по-своєму цікава й
цінна. І все-таки три останні його п'єси складають чи не найбільшу художню,
естетичну й суспільну цінність.

П'єса «Хазяїн» - твір у всіх відношеннях художньо довершений. У ньому
поодинокі не тільки чітко виражені, до кінця сформовані типи й характери всіх
основних верств тодішнього суспільства, а й показано процесі становлення.

Пузир, колись наївний і ширий до праці чоловік, тепер, коли вибився в
мільйонери, зважає й розраховує не тільки кожен копійку, а й кожен вчинок,
коже слово, бо за будь-яким своїм жестом бачить лише прибуток. Навіть у
бреді своїй (наприклад, про перевагу чорного і гливкого хліба над білим) і
то він прагне виглядати переконливим, передбачливим і дбайливим. Помі-
щик Золотницький дуже добре розуміє, що його час минув, і тому просить
захисту мільйонера. Управитель Пузиря Феносен і Ліхтаренко свідомі свого
часу і тому почувують себе як риба у воді. Прогресивний учитель Калинович
осмілює не тільки свої й чужі дії, а й пояснює все це іншим, зокрема,

¹⁷ Карпенко-Карий І. Твори: У 3 т. - К., 1985. - Т. 1. - С. 435.

Пузиревій дочці Соні, яка лише на перших порах виглядає наївною. Доходять розуміння свого становища і причин тяжкої долі й дрібні службовці та наймані робітники (самогубство Зозулі, бунт робітників тощо). При цьому кожна людина чи кожна соціальна група приходять до справжнього самоосмислення тільки через економічні стосунки і фактори, через той чи інший спосіб розподілу матеріальних благ. І такий шлях вияву свідомості й само-свідомості людини характерний для більшості п'єс Карпенка-Карого, але в цьому творі він домінує абсолютно. Чого варта вже сама назва «Хазяїн».

Цікаву своєрідність спостерігаємо і в побудові та розвитку конфлікту п'єси. До цього твору зовсім не підходить класична схема поєдинку, де протидіючі сили визначені з граничною чіткістю в своїй позитивності та негативності. Відома лінія водорозділу між цими силами, безумовно, присутня, але вона не тільки відсунута на задній план, а й подана лише фрагментарно - сцени зустрічі Пузиря з робітниками, розмова Калиновича з Сонею про долю робітників у господарстві її батька тощо. Оскільки люди фізичної праці як творці всіх тодішніх матеріальних цінностей ще не піднялися до спільного протесту, лише пробують робити це, вся увага автора спрямовується на колізії між різного роду власниками. Тому твір і будується в основному на протистояннях між ними. Не знаючи, як і коли в реальному житті припиниться жадливий процес накопичення, а значить, як і коли вирішиться доля реального прототипу антигероя п'єси «Хазяїн», драматург взявся самотужки прискорити хід подій. Він у фіналі подає не стільки смішну, скільки огидну, але ні соціально, ні історично не виправдану картину самознищення антигероя - Пузир нібито став жертвою славної зажерливості. Накопичення подано як абсурд, і тому п'єсу названо комедією, хоча такий фінал - не що інше, як побажання автора всім тодішнім реальним «пузирям», а не правдиве вирішення конфлікту.

Та велич автора і цінність його твору не в характері розв'язання драматичного конфлікту як комічного, а в умінні бачити в реальних людях, фактах та подіях їхні важливіші ознаки і найсуттєвіші риси, в неперевершеній майстерності добору таких вчинків і ситуацій, в яких персонаж розкривається максимально, виявляє саму суть свого характеру. І тому всі емоції, настрої, стани й почуття діючих осіб завжди повністю і визначено зумовлені, для глядача або читача пояснені, отже, - логічні й переконливі. Все в творі працює як ідеально настроєний механізм створення чіткої антибуржуазної позиції в свідомості авторського сучасника і цілого тодішнього суспільства.

Та набагато складнішими в усіх відношеннях постають дві останні комедії - «Суєта» і «Житейське море». І складність цих творів не тільки в тому, що автор виставляє на людські очі найбагатші тодішні натури - характери інтелігентів і тих, хто жив і діяв при них, для них, за них. Найбільша складність полягає в самому процесі становлення, розвитку і виродження людини, найвищих сфер людської діяльності - творчої та ідеологічної.

У першій п'єсі хліборобські діти Барильченки праведними й суєтними шляхами вибиваються «в люди» - «вростають» у суспільні сфери й прагнуть піднятися над ними, з дня на день гамуючи в собі всі найкращі поривання. А в кінці твору їхній батько козак Макар Борильченко говорить, що все це - «суєта суєт і всяческая суєта!»

У другому творі головними дійовими особами виступають ті ж самі діти Барильченка, але тепер вони уже «в людях». Житейське море стало їм зрозумілим і начебто підвласним, та в ньому стільки рифів і спокус, стільки зустрічається різних людей, так часто потрібно бути хамелеоном та зрадником самому собі, що й особистості з найкращими людськими якостями та

намірами поступово і неминуче йдуть на компроміси зі своєю совістю, вступають у брудні стосунки з навколишніми, грішать перед правдою і цілим народом. А врешті перетворюються на звичайних егоїстично настроєних міщан і навіть, як говорить сам про себе один із персонажів п'єси «Житєйське море» актор Крамарюк, - на «шкапу» і «твар».

Як у першому, так і в другому творі все по-житєйськи переплетено і взаємопов'язано: у побуті нищють високі ідеали та помисли, в любовних інтригах і зрадах губиться вміння говорити правду, в боротьбі за чини та звання втрачаються професійна майстерність і таланти, на щоденне спілкування з людьми низькими й недостойними міняються чесність і елементарна порядність. І так скрізь, і так весь час. І не вистачає сили прекрасній особистості встояти, вилізти з цього бруду і залишитися самою собою.

У цих п'єсах перед людьми постають принципово нові, не стільки матеріальні, скільки духовні проблеми, а це вже проблематика не ХІХ ст. - це наступний рівень людської свідомості. І до нього ми ще повернемося при спостереженні за розвитком української драматургії кінця ХІХ і початку ХХ ст.

І. Франко (1856 - 1916). Драматургія великого Каменяря - явище надзвичайно різноманітне й неоднозначне з багатьох точок зору, бо серед його п'єс і спроби драматурга-початківця, і перлини української сценічної літератури. Та й сама увага цього автора до драматургічної творчості не була постійною й систематичною. Тут можна виділити два досить відмінні періоди з помітною перевагою: від 1873 р. по 1882 р.; а після майже десятилітньої перерви прийшов новий етап - від 1893 по 1901 р.

У перший період Франко, маючи незначний життєвий досвід і не завжди чіткі уявлення про склад суспільства та його основні сили, ще по-школярськи використовував свої знання з історії в боротьбі проти будь-якого одновладдя і кривавих її наслідків («Югурта», «Ромул і Рем», «Три князі на один престол») та проти повного заціпеніння народу в другій половині ХІХ ст. («Славою і Хрудош»).

Перші два твори написані віршем німецькою мовою, за формою нагадують віршовані інсценізації історичних та релігійних писань ХVІІІ ст. У них збережена і деяка атрибутика античної п'єси: довгі монологи, головні герої - владдики та придворні тощо. Але Франко й сам, напевно, не дуже цінував ці твори, бо не повертався до роботи над ними, і драматична поема «Югурта» так і лишилася незакінченою.

Значно краще виглядає як з точки зору форми, так і змісту драма «Три князі на один престол». Історично достовірніша, створена на матеріалі історії нашої країни, вона привертає увагу постійною думкою автора про народ у процесі боротьби князів за престол. В цій творі досить природно поєднуються побут і політика, різко протиставляється людяність селян і жорстокість князів Ростислава та Ратибора, розбійники подані не як збіговисько жорстоких і жадібних людоців, а як жертви суспільного розладу. Позитивними виглядають воїни пораненого князя Всеволода. І все ж ні перші художні знахідки молодого драматурга, ні постійні заклики до миру для народу, ні помітні ратування за мудрого і доброго керівника держави не стали популярними, бо не були вже тоді на порі - людей хвилювало інше, ближче й болючіше - боротьба за соціальне і національне визволення.

«Славою і Хрудош» своєю проблематикою стоїть значно ближче до життя України другої половини ХІХ ст. Є тут чіткий поділ персонажів на групи (група воїнів Славою, група селян, воїни Хрудоша тощо), який левною мірою нагадує розпад суспільства й протидіючі сили. Але все це подано в

такому прямолінійному і відверто соціологічному забарвленні, так по-хлоп'ячому задиркувати, що п'єсою навряд чи могли б зацікавитися майстри тодішнього театру.

Серед перших п'єс Франка зустрічаються й твори, написані вже досить вправною рукою драматурга («драматичний образок в одній дії» «Послідній крейцар» та «сцена» «Чи здуріла?»). Обидва ці твори - одноактні п'єски з досить чітко визначеними та правдиво вихопленими з реалій Франкової сучасності умовами, конфліктами й характерами. У цих п'єсах герої подані у вирішальний момент. У першій вихований у «клітці» магната бідний сирота вимушений іти на крадіжку й приходить до трагічного фіналу, а в другій повія Каміла захохалась у свого доброго клієнта Юліана і просить, щоб він одружився з нею. В обох творах трагічні ситуації й трагічні характери - повна безсправність становища і безправність позитивної особистості.

У трагедійному ракурсі пише Каменяр і одну з перших своїх «драм» «Украдене щастя» (перший варіант назви - «Жандарм»). І хоча автор дає цьому твору жанрове визначення «драма з сільського життя в п'яти діях», від того трагізм становища Анни та Миколи не стає легшим.

Традиційно ми звикли вже всю вину за трагедію трьох названих персонажів покладати на суспільний лад та на ті умови, які він створював для тодішніх селян. Безумовно, це все так, але правильно лише в загальному плані, стверджував І. Франко і показав, що все суспільство - це лише середовище для існування особистості. Особистість завжди має своє право вибору способу життя й типу спілкування з навколишніми людьми.

Реалізм твору якраз і полягає в тому, що письменник часто підкреслює: і добрий до безвілля Микола, і вольовий до нахабства й цинізму Михайло, і податлива емоціям та настроям Анна достатньо чітко осмислюють і особисту провину за свої вчинки, а значить, і провину за трагедію в цілому, яку всі вони разом і кожен окремо передбачити, безумовно, не могли, хоча й відчували її неминучість. Особливо чітко невідворотність лиха як покарання за гріхи розуміла Анна. А все це разом і є однією з найвищих ознак реалістичності процесу відтворення Франком навколишньої дійсності в «Украденому щасті».

Сприйманню подій трагедії як реалій життя сприяє у творі й різноманітність форм діалогів: від розсудливих і аналітичних розмов персонажів про своє становище та життя, в яких вони не тільки шукають причини свого лиха, а й намагаються пояснити власні вчинки, а може, й виправдати їх перед своєю совістю, до уривчастих, малослівних, але вирішально-вагомих діалогів у трагічній кульмінації.

Вища майстерність Франка як автора «Украденого щастя» вбачається нам в умінні показати те, як боляче і згубно конфлікт між соціальними групами проходить крізь душі, реалізується в конкретних живих людях. Геніальність твору, і особливо його назви, в тому, як природно і переконливо відбувається процес «обкрадання» людини. В результаті виходить, що кожна ображена суспільством людина вимушена «обкрадати» перш за все сама себе, бо в таких умовах їй доводиться за кожен мить свого щастя платити своєю ж порядністю, чесністю, справедливістю. І трагедія (і як муки при відсутності права на щастя, і як страждання під час духовного падіння, а в данному випадку - ще й фізична загибель) виявляється просто неминучою.

Протягом 1893 - 1894 рр. І. Франко написав ще чотири п'єси: «комедію в трьох діях» «Учитель», «комедію з життя підгірського народу в трьох діях» «Рябина», «комедію в одній відслоні» «Майстер Чирняк» і «драму в одній дії» «Будка ч. 27». До роботи над останньою автор повертався не раз і остаточно завершив її аж у 1896 р.

Одразу слід сказати: визначення жанру перших трьох творів як комедій не відповідає дійсності. У всіх цих п'єсах основними об'єктами зображення виступають явища далеко не комічні. У першій прогресивний учитель Омелян Ткач, подібно до грамотного бурлаки Опанаса із розглянутої вже драми І. Карпенка-Карого «Бурлака», виступає на захист селян від війта Сойки та проти його «навчителя» Вольфа Зільберглянца - головного винуватця селянського лиха. Останній у п'єсі виглядає швидше страшним, ніж комічним. Тому боротьба між героєм та антигероєм носить настільки гостродраматичний характер, що Омелян в кульмінаційний момент виявляється на грані загибелі. Тут мова може йти лише про окремі моменти комічного, а не про комедію як жанр. Подібне співвідношення між драматичним і комічним спостерігається і в п'єсі «Майстер Чирняк». Дещо ближче до жанру комедії стоїть п'єса «Рябина». Там співвідношення позитивних і негативних сил приблизно однакове, але боротьба ведеться надзвичайно гостра.

Художня дійсність всіх названих чотирьох драм - це таке відображення авторової сучасності, в якому переважає тематика й проблематика села. Місто представлено лише однією драмою - «Майстер Чирняк».

Важливість і разом з тим недовговічність цих творів криється в підкресленій актуальності цієї проблематики. З одного боку, нагальна потреба дати якомога швидше відповіді на питання: як допомогти українським селянам ХІХ ст. і дати їм освіту? («Учитель»); як боротися проти сільських пиявок того ж часу та проти несправедливої тодішньої влади? («Рябина»); що робити з розпущеною багачів? («Будка ч. 27»); як мав поводити себе тодішній дрібний майстер, що тримає невеличку фабрику чи навіть майстерню, з монополіями та акулками-монополістами? («Майстер Чирняк»), надавала цим та подібним творам особливу значимість під час їх виникнення, сприяла їх популярності саме в той період. А з другого - після вирішення поставлених у таких п'єсах питань актуальність і значимість цих творів губиться неминуче. Про подібні твори і геть забувають, коли суспільство переходить до іншої фази свого розвитку. І відбувається такий процес залежно від того, наскільки майстерно чи навіть талановито написані подібні п'єси, і незалежно від того, хто їх написав, бо це - витвори тільки для певного часу. І оцінювати їх слід лише з позиції «їхнього» часу, а не з позиції та часових координат дослідника.

Названі твори Франка написані цікаво й різноманітно і прийняті тодішньою громадськістю з інтересом. Подібна доля спіткатиме не тільки названі драми І. Франка, а й п'єси інших українських драматургів тих часів, зокрема майже всю драматургію Б. Грінченка.

Наступні й останні три оригінальні Франкові п'єси («драма-казка в п'яти діях» «Сон князя Святослава», «драма в одній дії» «Кам'яна душа» і «драматичний образок» «Суд святого Николая») різко виходять за межі часу їх написання. У них знову І. Франко ставить проблеми загальнолюдського характеру і піднімається до тих політичних питань, які турбували його: добро, мораль, право, політика і становище народу.

У «Кам'яній душі», створений у віршованій формі за мотивами пісні Я. Головацького «Павло Марусяк і попадає», йде мова про зміну, а точніше про руйнацію характерів людей, що прагнули будь-що знайти своє щастя (загадаймо «Украдене щастя») у морі несправедливості й горя, а закінчували життя трагічно. Конфлікт твору надзвичайно гострий, але тут автор уже не так боляче співпереживає стражданням свого героя, бо бачить його відступником від його ж намірів допомогти народові. Тому долі опришка Марусяка й панії, що через велике кохання до нього втекла із панських покоїв, видалися автору драматичними, а не трагедійними.

У драмі про опришка Марусяка ставиться й ряд правових політичних питань: хто і як повинен іти до війська? якою повинна бути влада на місцях? Проте всі ці та подібні питання вирішуються майже поспіхом, бо акценти зроблено на любовно-емоційних перипетіях.

Увага на політичних подія та їх наслідках у житті народу повністю зосереджується у драмі «Сон князя Святослава».

Друга половина XII ст. Київський князь Святослав досяг свого 60-річчя. Його мудрий спокій і державна розважливність дають народові можливість жити в мирі. Але воєводи Гостромислу та його прибічникам, котрі хочуть на київський престол посадити ще молодого Всеслава (щоб потім фактично правити країною), такий спокій лише привід до гризні за владу. А далі - наслідки: змови, народна кров, трагедії й руйнація. Народ симпатизує Святославу, але допомогти не може - не має справжніх організаторів. І князь знаходить саме таку підтримку серед розбійників - вони й підняли народ.

Очевидна романтизація і героїзація, не характерні для Франка пошуки спокою народу в мудрім правлінні центрального владика, запальна підтримка розбійниками дій князя, благородство й самовідданість Овлура та його дружини Предслави у боротьбі за Святослава - все це настільки нове і настільки відмінне від усього того, що створив і до чого кликав Франко в драматургії попередніх десяти років, що складається враження про принципові зміни в свідомості великого Каменяра. Але оскільки така п'єса лише одна, то говорити тут про такі зміни на основі цієї п'єси не будемо.

І все ж слід ще наголосити й на тому, що Франко (саме тепер уже і саме в цій драмі) піднявся до рівня вирішення таких глобальних політичних проблем і питань, де конкретна жива людина з її особистими болями та якостями відійшла десь на другий план. Напевне, такого способу світобачення та відображення вимагає нова пора - епоха революцій.

В ту пору І. Франко як драматург ввійде лише однією невеличкою, але напорчуд значущою п'єсою «На клоні віку» (1901), де спробує не тільки підвести основний підсумок минулого століття, а й зробити філософсько-ідеологічні узагальнення про сенс існування людини й людства взагалі.

Українська драматургія 60 - 90-х рр. XIX ст. досягла небачених до того результатів. І оскільки все конкретне і все, як на нашу думку, найцінніше вже відзначено, підведемо лише найважливіші підсумки:

до створення національної драматургії в цей період долучився практично весь письменницький загал України;

авторами використані всі відомі до них і створено прекрасні нові форми творів драматургії: від водевільчиків анекдотичного характеру, що дуже схожі на колишні інтермедії, до п'єс-трилогій тощо;

до сфери уваги українських драматургів цього періоду потрапили майже всі основні фігури й події історії України та частково - світової історії. Особливо багатогранно й багатоманітно представлена в їхніх творах українська дійсність досліджуваного періоду - всі основні сфери людської діяльності й усі соціальні угруповання, всі найважливіші типи людських характерів та стосунків у тодішньому суспільстві;

як саме суспільство, так і українські драматурги спостерігали в народі, пройшли самі й відобразили в ряді творів досить повільний, але надзвичайно складний і неоднозначний та нерівномірний процес зросту особистісної й загальнонаціональної свідомості: від вузько-побутових, міцно прикріплених до матеріальної основи перипетій і проблем до спостережень за структурою й основними принципами діяльності цілого суспільства (90-х рр.) і аж до

перших спроб філософсько-ідеологічного осягнення сенсу життя і діяльності всього людства - у перші роки нового, ХХ ст.;

українські драматурги пройшли шлях від звичайної фіксації комічних чи трагічних ситуацій, подій та характерів, від співчуття своїм героям у скрутні моменти їхнього життя (60-ті - початок 80-х рр.) до поступового пошуку шляхів і форм виживання та боротьби героя і захисту людини взагалі від окремої негативної особистості і від цілої суспільної машини гніту;

великий внесок у розвиток української драматургії другої половини минулого століття здійснили І. Карпенко-Карий, М. Старицький, М. Кропивницький, І. Франко, К. Устиянович, Г. Цеглинський, С. Воробкевич, О. Огоновський, П. Куліш, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко, В. Самійленко, О. Кониський, Олена Пчілка та інші жінки-драматурги;

вперше в Україні була створена така репертуарна основа для розвитку українського загальнонаціонального й професійного театру, на якій він не міг би не розквітнути навіть при систематичному переслідуванні.

ОСНОВНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 60 - 90-х рр. ХІХ ст.

Александров В.

За Немань іду. Малоруська оперетка в двох актах і чотирьох картинах.

Не ходи, Грицю, на вечорниці. Оперета в чотирьох діях.

Семинарист дома. Комедія.

Барвінський О.

Павло Полуботок, наказний гетьман України.

Воробкевич С.

Блудний син. Образ Борислава в п'яти актах.

Василько Ростиславич, князь Теревовлі. Драма в чотирьох актах.

Весілля на обжинках. Оперетка.

Ворожка. Оперетка.

Гнат Приблуда. Мелодрама з гуцульського життя в п'яти актах.

Демон-горівка. Чародія в п'яти актах.

Золотий мопс. Комічна оперетка в трьох актах.

Іван і Олена. Драма.

Каспар Румпельмаєр (Три грації). Комічна оперетка в двох актах.

Козак-бандурист. Драма в двох актах.

Кочубей і Мазепа. Драма в п'яти актах.

Новий двірник. Мелодрама в п'яти актах.

Пані молода з Боснії (Пантелей Трубка). Комічна оперетка в три акти.

Пан мандатор. Комедія зі співами і танцями в двох актах.

Петро Конашевич Сагайдачний. Драма в п'яти актах.

Убога Марта. Мелодрама в чотирьох актах.

Янош Іштенгазі.

Воронцов П.

Така її доля. Драма.

Глібов Л.

Веселье люди, или Кровь - не вода. Типическая картина в I-м действии.

Проезжие (отрывок из комедии «Хуторяночка»). Очень обыкновенная сцена из украинской жизни в одном действии.

До мирового! Жарт в одной діі.

Типические сцены с живыми картинами. Оригинальный этюд из уездной

жизни в пяти отделениях и пяти картинах.

Голембійовський С.

Маруся (інсценізація повісті Квітки-Основ'яненка).

Гулак-Артемівський С.

Запорожець за Дунаєм. Опера.

Гушалеви́ч І.

Обман очей.

Підгір'яни. Комедія зі співами.

Сільські пленіпотенти. Опера.

Ільницький В.

Настя.

Федько Острозький.

Карпенко-Карний І. (І. Тобілевич).

Батькова казка (Гріх і покаяння). Драма на п'ять дій.

Безталанна (інші назви: Чарівниця; Хто винен?) Драма в п'яти діях.

Бондарівна. Драма на чотири дії і п'ять одмін.

Бурлака (інші назви: В пору приїхали; Чабан). Драма в п'яти діях.

З Івана - пан, а з пана - Іван (за Ангизом). Жарт-водевіль в одній дії.

Лиха іскра (інші назви: Лиха іскра поле спалить і сама сжегне; Сербин).

Поєма в п'яти діях.

Мартин Боруля. Комедія в п'яти діях.

Наймичка. Драма в п'яти діях.

Паливода XVIII століття. Жарт в чотирьох діях.

Підпанки (інші назви: Що було, то мохом поросло; Не так пани, як підпанки). Драма в п'яти діях і семи одмінах.

Понад Дніпром. Драматичні картини в п'яти одмінах.

Розумний і дурень. Комедія в п'яти діях.

Сава Чалий. Трагедія в п'яти діях і семи одмінах.

Сто тисяч (Гроші). Комедія в чотирьох діях.

Суєта. Комедія в чотирьох діях.

Суженої конем не об'їдеш. Комедія в трьох діях.

Хазяїн. Комедія в чотирьох діях.

Чортова скала. Драма в чотирьох діях з піснями по Голосевичу.

Чумаки. Комедія в чотирьох діях.

Кашенко А.

Зоря нового життя.

По закону.

Кони́ський О.

Журавель в небі. Побитовий жарт.

І на пронозу єсть заноза. Комедія.

Переполюх. Побитовий жарт.

По вусам текло, а в рот не попало. Комедія.

Порвалась нитка. Комедія на чотири справи.

Ольга Косачівна. Історична драма.

Кропивницький М.

Беда не кождому беда - иному счастье. Трагикомический этюд в одном акте.

Беспочвенники. Драма в четырех действиях и шести картинах в стихах.

Вергілієва Енеїда. Комічна оперета в п'яти діях.

Вій. Фантастична комедія в п'яти діях.

Вуси. Комедія в чотирьох діях, позичена з розказу О. Стороженка.

Глитай, або ж Павук (Добродій). Драма в чотирьох діях і п'яти одмінах.

- Глум і помста.
Голомозий. Комедія в двох малюнках.
Дай серцю волю, заведе в неволю. Драма в п'яти діях і шести одмінах.
Дві сім'ї (Зерно і полова). Драматичні малюнки з закутного життя в чотирьох діях.
Джигун. Комедія в трьох діях.
Дійшов до розуму. Водевіль в одну дію.
Доки сонце зійде, роса очі виїсть. Драма в чотири дії і п'ять одмін.
Дурисвітка. Етюд на одну дію.
Зайдиголова. Драма у п'яти діях.
Зальоти соцького Муся (Пісні в лицях). Оперета-дивертисмент у трьох діях.
Замулені джерела. Драма в п'яти діях і шести одмінах.
За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання. Водевіль в одній дії.
Конон Блискавиченко. Малюнок сільського руху у чотирьох діях.
Мамаша. Комедія у трьох діях.
На руїнах. Комедія в одну дію.
Невольник. Драматичні малюнки в п'яти одмінах.
Олеся. Драма в чотирьох діях і п'яти одмінах.
Ошибка провзойшла. Етюд з натури.
Перед волею. Драма в п'яти діях.
Підгоряне. Драма в трьох діях.
Поламане життя. Драма в п'яти діях.
Помирились. Комедія в одну дію.
Пошились у дурні. Шутка-оперетка в трьох діях.
По щучому велінню.
Пропавша грамота. Фантастична комедія-оперетка в чотирьох діях.
Розгардіяш. Твір на чотири дії.
Скрутна доба. Малюнок у трьох одмінах.
Страчена сила. Драма в чотирьох діях.
Старі сучки і молоді парості. Малюнки сільського життя у трьох діях і чотирьох одмінах.
Супротивні течії. Драма в трьох діях і чотирьох одмінах.
Титарівна. Драма в п'яти діях і шести одмінах.
Чайковський, або Олексій Попович. Історично-драматична бувальщина у п'яти діях і дев'яти одмінах.
Чир (Чумазий). Комедія в трьох діях.
- Куліш П.**
Байда, князь Вишневецький. Перша частина. Драма.
Гетьман Петро Сагайдачний. Друга частина. Драма.
Колії. Українська драма з останнього польського панування на Україні.
Наказний гетьман Северин Наливайко (Цар Наливай). Третя частина.
Староруська історична драма. (1596).
- Маркович Д.**
Не зрозуміли.
- Мелукович К.**
Пан Довгонос.
- Мирний Панас (П. Рудченко).**
Зуба. Комедія в п'яти справах.
Лимерівна. Драма в п'яти справах.
На Запорожжі. Справа перша (На зимовнику).

Не вгашай духу! Життєві малюнки в п'яти справах.
Перемудрив. Комедія в п'яти справах.
Спокуса. Містерія в чотирьох справах.
У черницях. Драма в п'яти справах і шести постановках.

Мова В.

Старе гніздо й молоді птахи.
Три мандрюхи. Малюнки з натури.
Нечуй-Левицький І. (І. Левицький).
Голодному й опеньки - м'ясо. Міщанська комедія-водевіль на дві дії.
Маруся Богуславка. Оперета в чотири дії.
На Кожум'яках. Комедія в п'яти діях.

Огоновський О.

Гальшка Острозька. Трагедія в п'яти діях.
Федько Острозький.

Пчілка Олена (О. Косач-Драгоманова).

Злочинниця (Отрута). Драма.
Марица на водохреша, або Бродяча почка.
Світова річ. Комедія в п'яти діях.
Сужена не огужена. Побутовий жарт (водевіль) в одну дію.
Шкіцлер. Забавки, драма на три дії.

Самійленко В.

Герострат. Монолог у трьох сценах.
Драма без горілки. Жарт в одній дії.
Дядькова хвороба. Комедія на три дії.
У Гейхан-бея. Жарт-фантазія на дві дії.
Химерний батько. Жарт у двох діях.
Чураївна (Маруся Чураївна). Драматичні картини в п'яти діях.

Свеніцький П.

Катерина.
Міщанка.
Цигани.

Старицький М.

Богдан Хмельницький. Історична драма.
Гаркуша. Опера (друга дія незакінченої опери).
Галя Русина.
За двома зайцями. Комедія із міщанського побуту з співами і танцями в чотирьох діях.
Зимовий вечір. Драматичний епод в двох одслонах. Сюжет позичено з повісті Е. Ожешко «Зимовий вечір».
Крест життя. Драма в п'яти действиях.
Крути, та не перекручуй. Комедія в п'яти діях.
Лихо. Картина з життя голодних.
Маруся Богуславка. Побутово-історична драма в п'яти одмінах.
Не судилось (Панське болото). Драма в п'яти діях.
Ніч від Івана Купала. Малоруська драма зі співами і музикою у п'яти діях.
Оборона Буші. Історична драма в п'яти діях і шести одмінах з часів Хмельниччини.
Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці. Драма із давніх часів, народна, з музикою, співами, танцями в п'яти діях. Сюжет узятो із народної пісні і народного переказу про Марусю Чурай.
Остання ніч. Історична драма в двох діях.

По-людньому. Комедія з народного побуту в одну дію.
Різдвяна ніч. (Тема з Гоголя). Оперета в чотирьох діях.
Розбите серце. Драма в п'яти діях.
Сорочинський ярмарок. Комічна оперета з українського побуту в чотирьох діях (сюжет позичено у М. Гоголя).
Талан. Драма в п'яти діях і шести одмінах.
Тарас Бульба. Драма в семи діях і восьми одмінах.
У темряві. Оригінальна драма в п'яти діях і шести одмінах.
Циганка Аза. Драма з малоросійського і циганського народного життя в п'яти діях.
Чарівний сон. Святковий жарт в одну дію.
Чорноморці. Оперета в трьох картинах.
Юрко Довбиш. Історична драма в п'яти діях і семи одмінах.
З життя українських гуцулів. Сюжет позичено з роману К. Францоza «За правду».
Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка. Комедія з співами в одну дію (З старої події).

Стеценко М.

Доля.

Стечинський А.

Довбуш.

Стороженко О.

Встреча внонь назначеного довудцы. Комедія в одному дійствіи.

Гаркуша. Драматичні картини в трьох діях.

Толочнинова (Монтвїд).

Під Івана Купала. Драматичні сцени.

Устичнович К.

Олег Святославич Овруцький. Історична драма.

Ярополк Перший Святославич, великий князь київський. Трагедія.

Федькович Ю.

Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест.

Довбуш. Трагедія в п'яти діях.

Запечатаний двірник. Фрашка в двох актах.

Керманіч, або Стріляний хрест. Мелодрама з гуцульського життя.

Так вам треба! Іграшка в одній дії. З музиками, танцями, співанками.

Сватання на гостинці. Мелодраматична фрашка в трьох справах з руського народного буковинського життя.

Фармазони. Драма в п'яти діях.

Хмельницький. Трагедія в п'яти отворах.

Як козам роги виправляють. Фрашка в одній відслоні.

Франко І.

Будка ч. 27. Драма в одну дію.

Війт Заламейський. Драма в п'яти діях і сімох відслонах.

Кам'яна душа. Драма в одній дії.

Майстер Чирняк. Комедія в одній відслоні.

На склоні віку (Розмова в ночі перед Новим роком).

Неначе сон. Сцена.

Послідній крейцар. Драматичний образок в одній дії.

Ромул і Рем. Легенда про заснування Риму. Драматичний етюд.

Рябина. Комедія з життя підгірського народу в трьох діях.

Сватання пана Хвндока. Сучасна комедія.

Славою і Хрудош. Драма в п'яти діях.

Сон князя Святослава. Драматична казка в п'яти діях.
Суд святого Николая. Драматичний образок.
Три князі на один престол. Драма.
Украдене щастя. Драма з сільського життя.
Учитель. Комедія в трьох діях.
Чи вдурила? Сцена.
Югурта.

Цеглиньський Г.

Аргонавти. Комедія.
Ворожити. Народна комедія.
Кара совісті. Народна драма.
Лихий день. Одноактна п'єса.
На добродійні цілі. Комедія.
Соколяки. Комедія.
Тато на заручинах. Комедія.
Торгівля жемчугами. Комедія в чотирьох діях.
Шляхта ходачкова. Комедія.

Цись О.

Козак Байда. Драматична справа давен України (з третьої четвертини XVI в., року 1562 - 1566) в чотирьох одмінах.
Сватання невзначай. Драма в шести діях.
Чорний шлях. Драматичні справи давен України кінця XV віку, в п'яти одмінах.
Ятрівка. Драма в п'яти діях.

Шашкевич В.

Сила любові, або Друга кохана. Драма.

Якимович Г.

Одіссеї на острові Аета.
Роксоляна.

УКРАЇНЬСЬКА ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ ст.

У творчості всіх найвизначніших авторів української драматургії другої половини ХІХ ст. досить чітко намітився процес переходу від соціально-побутової тематики й проблематики до питань правових, політичних і навіть філософсько-ідеологічних. Помітною в українській драматургії останніх років ХІХ ст. стала й тенденція спрощення форми п'єси, наповнення її масовими сценами, полілогами тощо. У цьому плані особливо вирізняється фігура Б. Грінченка, якого ми схильні розглядати як найяскравіший приклад поєднання різних часів і настроїв у одній особі.

Б. Грінченко (1863 - 1910). Визначний поет, прозаїк, прекрасний знавець народного побуту й народної культури України, її звичаїв та історії, великий патріот та громадський діяч, цей митець не міг обійти увагою процес дивовижного піднесення і розквіту української драматургії й театру. Він залишив більше десятка власних і кілька перекладених п'єс. Десятки його праць про драматургію і театр України та театральне життя інших народів свідчать про високе розуміння найважливіших завдань драматурга - бути потрібним своєму народові саме тоді, коли це необхідно, страждати його найпекучішими болями, жити його прагненнями. І, напевне, виходячи саме з цього авторського кредо, можна дати належну оцінку не тільки драматургії митця, а й усій творчості та діяльності взагалі.

Розпочавши в 1893 р. з «драми на п'ять дій», а фактично - «розважальної комедії» «Вірний, або Чоловік та жінка без віри - не спілка», Грінченко начебто не пройнявся стражданнями народу, бо коло проблем комедії й справді майже не виходить за межі родинних та, зокрема, інтимних стосунків між людьми. Але вже тоді автор підмітив отой самий моральний дискомфорт у душах людей, не осмислене ними ослаблення родинних зв'язків, які пояснюються ревнощами та недовірою. А пізніше все це почне переростати і в повний розвал сімей на основі соціальних, моральних, правових чи й навіть політичних та інших відмінностей житейських позицій.

Подібною комедією (а точніше - «жартом в одну дію» «Миротворці») Б. Грінченко й закінчив свою драматургічну діяльність у 1908 р. Але відмінність між цими двома творами полягає передовсім у тому, що головні діючі особи першого сварилися з причин інтуїтивних і неосмислених емоцій та передчуттів відчуження одне від одного. Зате в останньому показано процес примирення подружжя, що розсварилося вже на сповна осмислених соціальних, моральних, правових і якоюсь мірою політичних позиціях, хоча й тут на поверхні - емоції.

Та кожного разу, в кожному з щойно названих творів Б. Грінченко показує, як непросто оцінюють герої оті свої рішення та дії: є у їхніх душах і постійні сумніви, і радість та розчарування, бо вони-таки й справді стоять ще на самому початку великого суспільного роздоріжжя. Роздвоєння суспільства України того часу якраз і починалося не стільки між пролетаріатом та капіталом, скільки з села, в якому одна частина його громади гуртувалася

проти іншої з легкої руки таких, як Грінченкові герої, інтелігентів. Особливість такого поділу українського села в самому кінці XIX і на початку XX ст. полягала в тому, що багатії давно вже були в союзі між собою проти незможних, а останні почали гуртуватися проти них лише тепер. Ось тому конфлікти п'єс Грінченка не трагічні, а надзвичайно гострі, драматичні, хоча й безкомпромісні. Трагічними в них виступають лише окремі моменти та ситуації, бо авторська віра в здоровий глузд людини, в її кращі риси та гуманізм українського народу приводить, як правило, до оптимістичного фіналу й перемоги добра.

У центрі уваги автора в наступних чотирьох п'єсах - «комедії на чотири дії» «Нахмарило» (інша назва - «Дядькові примхи», 1895), «драмі на п'ять дій» «На громадській роботі» (інша назва - «Арсен Яворенко», 1899), «драмі на п'ять дій» «На новий шлях» (1905) та «драмі на п'ять дій» «Хатне лихо» (1894) - перебувають не просто прогресивні інтелігенти, а ті, котрі, все ще не відриваючись від свого середовища, починають відчувати і свій конкретний обов'язок турбуватися про людей слабших та ображених. Саме така частина української інтелігенції того часу, за твердженням Грінченка, не тільки співчувала трудовому народові та співдіяла з ним, а й бачила в ньому хранителя кращих українських звичаїв і обрядів, здорової моралі і елементарного людського етикету. І тому герої названих творів допомагали незможним селянам організувати спілки та артілі, воюючи за них по всіх тодішніх державно-бюрократичних інстанціях.

У 1900 р. завершив Б. Грінченко свою роботу над «драмою на п'ять дій» «Ясні зорі» про турецьку неволю у другій половині XVII ст. «Діється в турецькому місті Азові року 167...» - написав під назвою автор. Але все те, що зображено в творі, і те, як протікає там життя, дуже схоже на життя українців кінця XIX ст.

У той же час письменник написав ще дві п'єси на історичну тематику. Перша «драма на п'ять дій» «Серед бурі» (1897) показує стан суспільства України і українців того ж таки XVII ст., але вже в процесі протистояння шляхті. Друга, також «драма на п'ять дій» «Степовий гість» (інша назва «За батька»), переносить читача чи глядача у весну 1648 р., тобто в атмосферу гуртування українців для боротьби проти польського поневолення. Цією п'єсою автор не тільки передав настрої українського народу, своєї сучасності у ставленні до постійних нападів російського царату на українську мову та культуру, а й попереджав самодержавство про можливі майбутні виступи.

Ці три твори Грінченка принципово відрізнялися від подібних п'єс більшості його попередників та й сучасників насамперед тим, що автор у них, як у свій час Панас Мирний, показує не конкретні історичні події та особи, а прагне проникнути в сам дух тодішнього часу, в турботи та настрої звичайного люду. Ось чому названі драми Грінченка на історичну тематику були українському загалові такі зрозумілі, популярність їх була настільки великою, що деякі з них видавалися до десяти разів уже в перші роки після їх написання.

Серед перекладів Б. Грінченка особливе місце посідали шіллерівські романтично-бунтарські та протестантські драми «Вільгельм Тель», «Марія Стюарт» та ін.

Наша національна драматургія розвивалась у досліджуваній період дуже бурхливо. Без перебільшення можна сказати, що до сприяння процесу такого розвитку тепер уже долучилося біля сотні відомих, маловідомих і геть нам невідомих авторів. І хоча їх багаточисленні твори в абсолютній більшості так і не дійшли ні до глядача, ні до читача, вони таки зіграли певну роль.

Тільки тих українських п'єс, які були заборонені тодішньою цензурою і осіли в архівах та приватних колекціях, можна нарахувати сотні.

Свідомо поставивши Б. Грінченка поміж двома періодами, ми, звичайно, припустилися великої часової умовності, тому що ніхто й ніколи не ділить своє існування чи свою діяльність на чітко окреслені періоди в той чи інший конкретний момент. Будь-якому часово-еволюційному поділу піддається, як правило, хоча б частково осмислене минуле. А потім виникнення творів того чи іншого виду літератури - це явище настільки цілісне, наскільки цілісна історія народу. Гранично ж чіткої межі між так званою «другою половиною XIX» і «кінцем XIX» та «початком XX» століть ні в історії українського народу, ні в його літературі не спостерігається.

Для прикладу наведемо лише по кілька тих творів з останнього десятиліття XIX, першого десятиліття XX та другого десятка років XX ст., які розміщені в Ленінградській театральній бібліотеці рукописів: Леонідов В. - «Право на кохання»; Росієв П. - «Світить та гріє»; Вербицький М. - «Нешикований»; Фігнер З. - «Галька, або Хата в лісі»; Сарматов Н. - «Побіда»; Галай А. - «Поневолі розбійник»; Загарій Ю. - «Ідеаліст»; Фесенко П. - «За честь і зраду»; Підвисоцький М. - «Дорогою ціною», Алексєєв Д. - «Як вони женихалися» та «Повернуте щастя»; Розумовський Н. - «Орли України» та «Сила долі»; Ярославцев Д. - «Панські жарти», «Іскалічені душі» та «Жертва вечірня»; Дмитрів В. - «За чужий гріх»; Животков М. - «Чорний день»; Золотарьов К. - «В чарах кохання» і десятки інших.

Всі названі автори в даному разі виступали тільки під псевдонімами. Тематика цих творів дуже рідко виходила за межі авторської сучасності. Проблематика - переважно соціально-побутова і лише зрідка сягала правових та політичних рівнів суспільної свідомості. А страждання людини слугували за основні мотиви діяльності персонажів. І, напевне, саме це й було основною причиною того, що всі ці та подібні п'єси так і не дійшли до адресатів, хоча є серед них і твори художньо зрілі.

Досить типовою для цієї групи творів є написана ще в кінці 80-х рр., а опублікована у 90-х рр. «драма» Т. Зіньківського (1861 - 1891) «Сумління». У ній представлені основні соціальні верстви України кінця XIX і початку XX ст., хоча дія нібито відбувається за часовими та географічними межами тодішньої Росії. Ще й антигерой носить «імпортне» ім'я - Оттон. Та все це погано приховує байдужість українського поміщика до страждань і голодної загибелі сотень людей.

Особливо плідно і успішно працював у галузі «ненадрукованої» української драматургії М. Садовський (М. Тобілевич - брат І. Тобілевича, 1856 - 1933). З-під його пера виходили і переробки, і оригінальні твори: «Бондарівна», «Невольник», «Каторжна», «Нігіліст», «Антось Дукач», «Загублений вік» та інші.

Серед тих десятків авторів, що пробилися крізь рогатини цензури з однією чи кількома п'єсами, подибуємо імена А. Турбацького - «За батька»; С. Стеймацького - «Двісті тисяч»; О. Кучальської - «Покарана лож»; М. Бошно-Бочного - «Непевні вісті»; Б. Лепкого - «Донька і мати, або Не протився науці»; А. Володиславича - «Орли»; Г. Гольденброта - «За рідний край»; В. Самійленка - «Комерція»; П. Понятенка - «Кум-мірошник, або Сатана в бочці»; П. Тобілевича - «Шантрапа» і багатьох інших. Для цих творів характерні ті ж особливості, що й для п'єс попередньої групи, але своєрідним пропуском їх у друк була, напевне, помітна соціальна приглушеність.

Особливо слід відзначити досить типовий для цього ряду драматичний спадок І. Щоголіва, що виступав під псевдонімами І. Тогобочний або

І. Тогобочній. В його творах «На убій», «Борці за мрії», «Чаклунка», «Бунтарі», «Мати-наймічка», «Жидівка-вихрестка», «Душогиби», «Пропечатали», «Смерть за свободу» знаходимо яскраве свідчення неабиякої любові письменника до свого часу і долі свого народу. Тут є й побут, і розмови про мораль, і соціально-правові та політичні протистояння і проблеми особистостей.

Одне слово, потік п'єс став дійсно бурхливим і різноманітним. Більше того, саме в кінці XIX і на початку XX ст. почали організовуватися і проводитися в Україні й перші конкурси творів драматургії. А започаткував цю надзвичайно цікаву роботу львівський журнал «Літературно-Науковий Вісник» у 1901 р. І хоча серед 12-ти творів, опублікованих журналом у рамках саме того конкурсу, були і ті, що написані авторами, котрих ми вже згадували, всі вони дуже близькі до творів щойно названої групи.

Безумовно, п'єси кожного з перелічених авторів потребують і заслуговують особливої уваги та спеціальних досліджень, тому що всі вони між собою різні і кожен по-своєму цікавий. Але в рамках нашого огляду ми можемо сказати лише про те, що є для них найхарактернішим.

Передусім більшість цих творів написана децю наспіх і під помітним впливом великих драматургів-попередників. Відчутна актуальна тематика та проблематика цих п'єс. Переважають в основному побутові та соціальні, а точніше - економічні мотиви і причини діяльності персонажів, робиться акцент на їх любовно-родинних стосунках.

Авторська позиція частіше всього зводиться до щирого співчуття, а в кращому разі до глибокого розуміння тих людей, котрі починали протестувати і навіть боротися за соціальну справедливість та зрідка - за національне визволення.

І, нарешті, більшість авторів даної групи досить об'єктивно оцінювали художні достоїнства своїх творів і не претендували на якісь особливі їх оцінки та визнання. Може, саме тому в переліках конкурсантів від драматургії їхніх імен ми майже не зустрічаємо. Люди просто прагнули якомога швидше задовольнити велику потребу народу і його театру в україномовній драматургії, висловити своє незадоволення становищем українського селянина і бодай одним оком заглянути в глибини своєї історії.

Приблизно в тому ж руслі, але з дуже помітними індивідуальними особливостями формувалася і драматургія К. Писанецького, С. Васильченка та Л. Яновської.

Перший із названих авторів залишив десь близько двох десятків п'єс. І хоча його самого нерідко називають в числі так званих «драморобів», тобто таких драматургів, які не турбувалися особливо ні про художню довершеність п'єси (а це-таки присутнє в творах К. Писанецького), ні про високість задуму та визначеність суспільної позиції автора (і такі гріхи спостерігаються в багатьох його творах), все ж цей драматург заслужив уваги нащадків. Навіть незважаючи на те, що саме К. Писанецький допустився ще й до звичайнісінького плагіату («Мужичка»), цей автор засвідчив своєю творчістю і наявність у тодішньому суспільстві іронічно-поверхового погляду на побут («Вечір на хуторі, або Василь та Галя», «Вітрогони»), примітивне гультяйство і розпусту («Ненавидник жінок»), здичавіле міщанство («Мурло», «Весняний промінь», «Рамбабуля»), досить поверхове розуміння завдань людини перед батьківщиною й народом («Зимовини, або Оказія з Шевченком», «Рідний край», «Погром») тощо. Саме в творах К. Писанецького чи не найкраще показано, як до смішного мирно вживалися поряд з революціями і війнами міжнародного характеру отакі явища.

Набагато вибагливішим щодо форм та змісту своїх п'єс був С. Васильченко (1879 - 1932). Майже кожен з його великих чи малих творів не тільки добре продуманий і скомпонований, а й наповнений важливими житейськими ситуаціями. Уже перші спроби в галузі драматургії - «Чарівниця», «Гірка доля» та «На чужину» - свідчать про надзвичайно глибоке й досить тривожне розуміння автором стану тодішнього суспільства. Пізніше Васильченко напише ще близько двох десятків п'єс, і майже кожна з них знайде шлях до читача і глядача. А такі твори, як «На перші гулі», «Недоросток», «В холодку», «Не співайте, півні, не вменшайте ночі» і досі не втратили ні художньої, ні суспільної, ні, тим більше, естетичної цінності. Для них характерні традиційний зв'язок з народними обрядами та звичаями, іронія та життєстверджуючий гумор, неабияка винахідливість людини, що потрапила в скрутне становище.

Дещо надуманими й часто недоречно веселими видавалися такі водевілі, як «Святковий жарт» «Чарівний млин», «Вуличні сенки» «Святкові мініатюри», «мініатюра» «На розкоші», «У жнива» тощо.

Уже самі назви та жанрові визначення свідчать і про помітне штукарство, і про поверховість письменницького погляду. А зміст цих творів і зовсім розчарує читача: начебто реальні, житейські ситуації, ніби й важливі поставлені проблеми, але часом так невдало komponуються діалоги та ситуації, іноді репліки персонажів виглядають такими надуманими й одноманітними, що знижується цінність всього твору. І все ж ці п'єски не слід безапеляційно відкидати, бо вони є свідченням того, як люди прагнули іронізувати і сміятися, коли їм було не до сміху, і якою вимученою була ота посмішка.

Значно вагомішими і щодо тематики та змісту, і щодо продуманості та довершеності форми виглядають такі одноактівки С. Васильченка, як «сценка з натури» «В суді», «спроба психологічного етюду» «Зіля Королевич» та «мініатюрка» «Демонстрація». Тут уже присутні і дух часу, і глибоке соціальне обґрунтування вчинків діючих осіб, і потреба досить незначної, а то і геть непомітної людини відгукнутися на основні події своєї пори.

І вже зовсім іншим, громадянськи активним і в той же час досить скупим на кількість творів постає С. Васильченко після революції 1917 р. За останні 15 років життя ним було написано тільки чотири одноактівки: «Кармелюк», «До світла», «Кобзар у селянській хаті» та «Минають дні». Всі вони різні за жанровими визначеннями: «п'єска на одну дію», «п'єса на одну дію», «сцена з декламаціями і інсценівкою», «фєсерія-мініатюра в одній дії». А також відмінні за змістом: від боротьби за соціальну справедливість у масштабах цілого суспільства до проблем науки, освіти, мистецтва й філософії.

Характеризуючи драматургію С. Васильченка взагалі, слід, напевне, сказати: своєрідність і цінність доробку письменника полягає насамперед у тому, що в його одноактівках відбулися власне український національний тип іронічно-гумористичного сприймання та осмислення дрібної житейської суєтності, психологічна глибина переживань людини в критичні моменти життя всього суспільства. Для письменника характерне помітно фрагментарне бачення найважливішого в сутності особистості, висока майстерність сценічної та ситуаційної композиції одноактної п'єси, вміння творити логічно вивершені діалоги та полілоги тощо. Саме тому, напевне, він мав моральне право писати досить влучні рецензії та відгуки на п'єси інших авторів, зокрема, й на твори та спектаклі корифеїв українського сценічного мистецтва.

На відміну від попереднього автора, який до образу народного месника та захисника прийшов після 1917 р., Л. Яновська (1861-1933) 1900 р. дебютувала п'єсою «Повернувся із Сибіру», в якій, як для першої спроби, майстерно

відтворені гострі соціальні та родинні конфлікти й перипетії. Сильний характер героя, щирі й різноманітні почуття та пристрасті інших персонажів, з етнографічною точністю передані і дуже вдало вмонтовані в зміст твору виразні деталі й елементи селянського побуту - все це засвідчило про неабияку обізнаність драматурга з найкращими і найважливішими досягненнями та традиціями класиків і корифеїв національної драматургії, про вміння бачити принципово нові теми й писати на високому рівні майстерності. І як логічний результат - велика популярність твору, всезагальне визнання автора.

Проте Л. Яновська розуміла, що традиції традиціями, але хоч якими б прекрасними вони не були, треба шукати ще й свій власний голос, свою власну тему. І тому вся подальша її творчість в галузі драматургії носить справді досить оригінальний характер.

Найперше, що кидається в вічі, це те, що із 21-ї п'єси, написаних цією авторкою, 19 створені з 1900 по 1910 р., хоча така «скупченість» творів у часі далеко не завжди йшла на користь їх якості.

Шукаючи нові теми й образи, Яновська не раз дорівнювалася в часі й масштабності мислення до найвидатніших драматургів свого часу. Так, її «комедія у п'яти діях» «На Зелений Клин» багатьма ознаками змісту дуже близька до написаної І. Карпенком-Карим комедії «Хазяїн». Але ні рівень таланту, ні глибина світобачення не дозволили їй зрівнятися з великим майстром. Твір Яновської переповнений не завжди по-справжньому осмисленими персонажами й подіями, великою кількістю перипетій і необґрунтованих вчинків персонажів тощо.

Щось подібне спостерігається і в «комедії на чотири дії» «Дзвін до церкви скликає, та сам у ній не буває» (інша назва - «Лісова пісня»). Тут Яновська теж звернулася до постаті відомої акторки Марії Заньковецької. Вона показала, що велика акторка, даруючи людям щастя, рідко коли сама його має.

Окрему групу склали кілька її досить різнохарактерних за жанрами і жанровими визначеннями, а також за розмірами та художньою виваженістю, переважно веселих і гостросатиричних творів: «комедія в одній дії» «Миланка», «жарт на одну дію» «На сіножаті», «етюд на одну дію» «Поводатир», «опера в двох діях» «Купальська іскра», «оперета (фантастична феєрія)» «Відьма», «комедія-фарс на три дії» «Четверта аксіома», «жарт на одну дію» «Серденьку золотому від серденька щирого» та ін.

Вищих щаблів майстерності, справжньої глибини й масштабності Яновська досягла в драматургії тоді, коли вона торкалася найболючішого - важких особистісних і народних ран: «драма на чотири дії» «Олена», «драма на п'ять дій» «Без віри», «драматичний нарис на п'ять дій» «В передрозсвітньому тумані», «драма на п'ять дій» «В підвалі» (інша назва - «Жертви»), «драма на п'ять дій» «Людське щастя» та ін. Саме ця група творів засвідчує про остаточно визрівання таланту й свідомості Л. Яновської як неповторного, самобутнього за характером і способом мислення драматурга, здатного бачити не лише важливі мотиви людської діяльності, а й щось вагоміше. Вона відшукала у народі таких особистостей, які самі намагалися й учили інших підніматися над своїм власним життям і виступали на захист інших людей, а то і цілої громади. І тут уже авторіві не потрібні були ні житейська надуманість, ні фантастичні вигадки, якими так часто користувалася вона в попередній групі творів. Суспільне дно («В підвалі») і спроби українського інтелігента розгледіти «В передрозсвітньому тумані» нові шляхи до соціального та національного визволення виявилися значно цікавішими і страшнішими за казку.

Трохи далі від названих уже авторів і від тих про кого ще буде йти мова, стоїть ім'я дочки М. Старицького Л. Старицької-Черняхівської (1868 - 1941). І відрізняється вона перш за все тим, що в її драматургічному спадку навидовиж чітко проявився і процес переходу від переважно соціально-побутового та правового рівнів осмислення життя, характерних для другої половини XIX ст., до політичного та ідеологічного, і розширення масштабів світобачення - від проблем особистісних до питань загальносуспільного та загальнолюдського характеру. А тому зупинимося на характеристичі її драматургії дещо детальніше.

Ставши в житті і діяльності своєрідною ланкою між когортою письменників старшого покоління і групою молодих та рішучих, прогресивно настроєних учасників організованого Лесею Українкою гуртка «Плеяда», ця письменниця вибрала в себе все краще і від одних, і від других. А театральнотраматургічний дух родини Старицьких породив у ній передовсім драматурга. Про це засвідчили уже перші її спроби в галузі драматургії, а найкраще - «драматичний етюд» «Сапфо», оригінальна «драма на IV дії» «Аппій Клавдій» (саме до цього твору письменниця додала такі багатозначні слова: «Другу, брату, батькові своєму М. Старицькому присвячено цю першу драматичну працю»¹⁸) та «інсценізація поезії Шевченка» «Думи мої».

Перший із щойно названих творів - результат своєрідного творчого змагання з Лесею Українкою, яка також почала було писати п'єсу про Сапфо. Образ і особливо характер давньогрецької поетеси давав можливість передати думи, настрої і прагнення сучасної їй жінки-борця. Старицька-Черняхівська зробила це першою і написала таку п'єсу, після якої навіть Леся Українка передумала щось творити на цю тему.

Великий успіх, зрозуміло, окрилив письменницю, і вона багато доклала зусиль до створення однієї з кращих своїх п'єс - «Аппій Клавдій». Події драми відбуваються в стародавньому світі, де люди вирішують питання про верховну владу та соціально-економічне становище народу, але за всім цим так яскраво і чітко проглядаються політичні угруповання початку XX ст. в Росії. Особливо типовим на той час виглядає характер центральної діючої особи - Аппія Клавдія. Досягнувши верховної і беззаперечної влади, він з полегшенням і впевненістю струшує з себе всю словесну шкарлупу демократа і народолюбця, припиняє будь-які розмови про народ і гуманізм, рішуче вдається до репресій і жорстокостей. Та чим кривавіше діяв Клавдій, чим підступнішими були його дії, тим рішучіше виступали ті люди, котрим справді дорогий був і весь народ, і кожна окрема людина, - повстанці штурмом беруть сквище тирана, і Аппій мусив закінчити життя самогубством.

Все це не просто нагадувало, а майже фотографувало процес занепаду і остаточного зникнення самодержавства в Росії. П'єса була своєрідним прощом, а точніше, логічним передбаченням того, якою буде влада тих, хто перед виборами може купити собі голоси голодних і знесилених людей, обманути їх словоблудством і показною самовідданістю в ім'я нації. Закінчивши п'єсу словами: «Тиранам смерть! Звитяга! Воля!» - письменниця зовсім відверто заявила про свої суспільні позиції у ставленні до реакції і тиранії.

У такому ж дусі - в дусі прямих докорів панству і відвертих закликів до боротьби - здійснена й інсценізація деяких віршованих творів Кобзаря під назвою «Думи мої». Але тут вийшов «перебір»: сучасні і відомі всім Шевченкові слова вкладає в уста стародавніх римлян - лєта, музи, римлянина, римлянки.

Дещо складніше було з третьою групою творів, основною темою яких стала історія України, і, зокрема, життя видатних діячів українського народу:

¹⁸ Літературно-Науковий Вісник. - Львів, 1909. - Кн. XI. - С. 209.

Богдана Хмельницького, Дорошенка, Мазепи. До цієї тематики письменниця вела її співтворчість з батьком у прозі, а також жорстока реакція і постійні заборони всього українського. Гетьманщина ніби й не дуже пов'язувалась з революційними настроями знедолених, але саме в роки реакції українському народові як ніколи потрібні були натхненні борці та керівники.

Найкращими п'єсами письменниці в другому десятилітті ХХ ст. стали «драма на п'ять дій і дев'ять одмін» «Іван Мазепа», «п'єса на п'ять дій» «Гетьман Дорошенко» і «п'єса на три дії» «Милость Божа».

П'єса «Іван Мазепа» є реалізацією задуму твору «Мазепа» М. Старицького, який написав до цієї п'єси перші дві дії. Заслуга Л. Старицької-Черняхівської полягає в тому, що вона свого героя подає не тільки як живу і конкретну людину, а ще й як визначну історичну особу, хоча саме цей бік образу гетьмана Мазепи розкритий досить непереконливо і побіжно.

Приблизно те ж саме можна сказати і про «історичну трагедію» «Гетьман Дорошенко»: сюжет цього твору і характер його головного героя йде з названого вже роману М. Старицького і Л. Старицької-Черняхівської про Дорошенка, але у драмі на перше місце виходять мотиви та ідеї героїчної старовини, національного визволення, самобутності та патріотизму українців. До того ж цей твір значно досконаліший від попереднього як з точки зору форми, так і з позиції ідейно-естетичної зрілості поглядів автора, визначеності позицій героїв та антигероїв п'єси.

Виступаючи проти будь-якого драматизування життя невольників та знедолених, письменниця створила «трагічний жарт на одну дію» «Муки Українського слова» - про маніпулювання лженауковців і політиків у процесі русифікації та колонізації українців, про пристосування і безпорадність українських видавців на початку століття.

Вже в наступній п'єсі «Крила» Старицька-Черняхівська бачить соціальну прірву не тільки між бідністю і багатством, а й серед панства, хоча акценти повністю переносяться на нерівноправність становища чоловіка й жінки. А тому можна сказати, що цей твір присвячений темі всезагальної емансипації жінки, але вивільнення її автор бачить передовсім через досягнення соціальної рівноправності. І якщо дослідники творчості Старицької-Черняхівської вбачають неабияку близькість п'єси «Крила» до трагедії Лесі Українки «Блакитна троянда», то цю подібність слід шукати, на нашу думку, перш за все в соціальній обгрунтованості подій і вчинків персонажів обох творів.

Та подібні настрої світосприймання в свідомості письменниці були досить рідкісними і в історичному вимірі нестійкими - до жовтневих подій 1917 р., очевидно, авторку більше турбувало питання національного визволення. І все ж тоді, коли Старицька-Черняхівська приділяла належну увагу ще й соціальному обгрунтуванню вчинків провідних діючих осіб, твори ставали не тільки більш реалістичними, повнокровними, а й багатшими емоційно, зрозумілішими для читацького і глядацького загалу.

В цьому плані слід згадати помітну увагу громадськості до п'єси Старицької-Черняхівської «Червоний півень» і справжній триумф постановки її драми «Останній сніг». І якщо в першому творі авторка, відтворюючи життя катеринославських дворян у минулому столітті, досягла певного успіху уже тим, що в загальному плані спробувала пояснити причини селянських бунтів, то небувалий триумф другого твору забезпечувався глибокою правдивістю життєвих ситуацій та соціально-побутових мотивів і дій персонажів. Це, крім того, що в ролі головного героя Андрія Нецадима виступав М. Садовський, окрім талановито побудованих діалогів і сцен.

І все ж найбільш вдалого поспадання майстерності драматурга і глибокого розуміння історії та реального життя письменниця досягла в п'єсі

«Розбійник Кармелюк». Звичайно, виходячи з конкретно-історичних фактів та подій, пов'язаних з особистістю Устима Кармелюка, не можна сказати, що цей герой дійсно був глибоко свідомим захисником всього українського чи велемудрим месією. Не подає його таким і письменника. Але той факт, що Устим осмислює не тільки свою приналежність до українців, не тільки відчуває зневажливе ставлення російських жандармів до нього як до українця, «злодійкуватого хохла», а й починає думати про рівність між людьми різних націй (а саме таким ми бачимо Кармелюка в цій драмі), зовсім не суперечить ні життєвій, ні історичній правді. Та «буржуазно-націоналістичне» тавро і довготривале замовчування цієї цікавої п'єси зробили свою справу - твір усе ще залишається не тільки не вивченим, а й призабутим.

Безумовно, побіжний огляд основної діалогізованої спадщини Старицької-Черняхівської не дає нам повного уявлення про цього драматурга, та він свідчить про її неабиякий дар. До того ж тільки у 9-й папіці її архіву знаходимо ще цілий ряд неопублікованих і незакінчених п'єс українською («Домінанта», «Останні» тощо) і російською («Доклад к делу», «Запретный плод», «Напасть», «Жертва») мовами.

Цікавою могла б вийти й розмова про переробки письменницею чужих творів, але тут обмежимося лише згадкою про спільну роботу цієї авторки з В. Ярошенком над новим втіленням на сцені театру «Березіль» знаменитої п'єси М. Старицького «За двома зайцями», яка засвідчила про наявність у драматурга особливого відчуття процесу остаточного виродження явищ та характерів паразитичного типу в 20 - 30-х рр., про відчуття еволюційних змін у суспільстві в цілому.

Не можна обминути і ще двох різновидів художньо-словесної творчості Старицької-Черняхівської - літератури для дітей та художніх перекладів.

З історії української літератури взагалі і драматургії зокрема з відомих причин часто випускалася значна група таких авторів, творчість яких складає цілий етап у розвитку свідомості й майстерності українських театральних письменників кінця XIX і початку XX ст. Це С. Черкасенко, Г. Хоткевич, А. Крушельницький, О. Олесь та В. Винниченко. А ще гірше, коли їх називають творцями тільки «символічної», тобто нереалістичної драматургії. І тоді для справді допитливого та глибокого дослідника української драматургії цього періоду стає геть незрозумілим, чому і як трапилося, що одразу після І. Карпенка-Карого, і навіть поряд з ним майже на кілька шаблів вище «злетіла» Леся Українка.

Зрозуміло, що так в реальному житті і в історії не буває.

То хто ж справді стоїть між поколінням корифеїв і Лесею Українкою?

С. Черкасенко (1876-1940). Почавши з «драматичного еподеа» «Повинен», який нагадує швидше діалогізований роздум-нарис, аніж справді твір драматургії, цей автор уже тоді вирізнявся помітною увагою до емоцій, настроїв і почуттів, котрі супроводжують процес формування переконань та суспільних позицій людини. Та знаючи, що психологізм цей був не чимось унікальним, а продовженням кращих традицій Панаса Мирного, І. Франка, інших українських письменників, відзначимо: вся суть у тому, що уже в цій першій драматургічній спробі митець спостерігає за станом душі людини, яка починає вирішувати проблеми не тільки і не стільки соціального, правового та політичного, а й філософського та ідеологічного порядків. І тому, хто звик бачити в класичній українській драматургії XIX ст. в основному соціально-побутові, морально-етичні, правові і, зокрема, міжнаціональні проблеми, для того питання філософсько-ідеологічного рівня одразу видаються чомусь неодмінно нереалістичними.

А як же бути, коли драматург допускає в своєму творі тільки абстрактні, геть відірвані від матеріальних факторів життя розмови та конфлікти? Тоді, напевне, можна говорити про абстрактність драматургії і про якийсь елемент символізму в ній. Але в тому й справа, що голе філософствування в п'єсах С. Черкасенка зустрічається дуже рідко, а тим більше у них важко знайти яскраво виражені символи того чи того явища, людини чи процесу. Щодо певних умовностей і філософських узагальнень, то слід згадати: ні театру без умовностей, ні літератури як одного з найбільш інтелектуальних видів мистецтва без філософичності, типовості або хоча б без найпростішого узагальнення просто не існує. Тут розмова може йти лише про ступінь узагальненості при постановці й вирішенні проблем філософсько-ідеологічного характеру.

В цьому ракурсі наступні п'єси С. Черкасенка від абстрактності і тим більше від символізму стоять досить далеко. І «ескіз на одну дію» «Жах», і «драма на п'ять дій» «Хуртовина» та інші його твори на теми авторової сучасності так прив'язані до реалій того часу, що тільки той, хто не знає або не хоче знати, як важко жилося чутливій і сумлінній особистості в перші десятиліття ХХ ст., може говорити про абстрактність тривоги «власників землі» й інтелігентів, про символічність страждань шахтаря чи залізничника від голоду й безробіття.

С. Черкасенко, ставлячи питання національного визволення («Про що тира шелестіла»), сумуючи з приводу того, як у житейському закуті затхлоного міщанства гине особистість («комедія» «Жарти життя»), зовсім по-земному «філософствує» про сенс життя людини і всього українського народу.

Можна говорити, що цей драматург почав шукати відповіді на досить глобальні питання, виходячи переважно з конкретних історичних умов. А тому більшості п'єс цього автора хоча й носять дещо узагальнений характер, до справжнього символізму мають дуже умовне відношення. Це цікаві й оригінальні за змістом твори з характерним масштабним мисленням, прекрасно схопленою типовістю характерів тодішніх робітників, революційних і громадських діячів. І саме в цих творах ми чи не вперше зустрічаємося вже з полілогічно-мітинговою формою побудови сцен та ситуацій на мітингах, страйках тощо. У всякому разі, це вже не хатні переживання людини над своєю власною долею і не боротьба сусідів між собою за клапчик землі. Мова йде переважно про долю великої кількості людей, всього українського народу.

Г. Хоткевич (1877 - 1938). Ще більш масштабними видаються погляди цього драматурга. На світ з'явилися тетралогія «Богдан Хмельницький», «драматизована легенда» «Довбуш» та ін. Подіям 1905 р. митець присвятив «драматичний малюнок на одну дію» «Вони», «трагедію» «Лихоліття», «хроніку» «На залізниці». Трагедія «Гуцульський рік» та інші розкривають життя Західної України. У «психологічних драмах» «Непросте», «Емігранти» і «Люблю жінчину», окрім широти й масштабності світобачення, Хоткевич виявляє і неабияку здібність заглиблюватися у такі потаємності душі, яким, здається, немає краю. І перед нами постає цілий всесвіт діяльної особистості, багате минуле нашого народу.

Зницілий шинок з гуртом п'яниць і високосвітський бал, приречена одинокої старенької і розбурханий потік повстанців, низка гуцульських свят і розстріл голодної демонстрації міських робітників, контрасти і парадокси, любовні пристрасті двох і смертельний антагонізм цілої епохи - все це крайнощі і межі, розтини і перетини художньої дійсності драматургії Г. Хоткевича, її просторові та часові виміри. І, правду кажучи, слід визнати: такої широти і такої контрастності світобачення ще в жодного українського

драматурга до нього не було. Художня вираженість форм, різноманітність засобів у творах цього автора заслуговують, на нашу думку, особливої уваги.

А. Крушельницький (1878 - 1914). Порівняно з попереднім автором, Крушельницький виглядає навіть дещо одноманітним. Тематикою п'єс він жодного разу не вийшов за межі свого часу. Більше того, всі перипетії творів здійснюються в колі родини чи любовних стосунків, у кабінетах якихось державних чи культурних установ. А за провідних діючих осіб в основному правлять інтелігенти, дрібні політики та громадські діячі. Вони ставлять і вирішують проблеми моралі, політики й філософії, але все зводиться, як правило, до особистісного світовідчуття та світорозуміння.

І хоча в одних п'єсах («Семчишин», «Зяті», «Артистка», «До серця мовить», «Із книги життя» та «Тривога») автор тримає увагу читача в основному в сфері любовно-побутових протистоянь, а в інших («Герої», «Чоловік честі», «Демон», «Філістер» та «Орли») погляди зупиняються в більшості випадків на громадському житті й позародинних зв'язках персонажів, відчуваються постійне переплетіння, зімкненість, і навіть замкненість обох цих сфер існування та діяльності людей. Лише окремі герої, часом піднімаючись до філософського узагальнення, сягають своїми думками поза межі свого часу й свого житейського простору.

Навіть надзвичайно активна діяльність адвоката Роговського та попа Карповича із комедії «Орли» призводить до невеселих наслідків: правові махінації, торгівля голосами, підкупи, лицемірство, компроміси з совістю, що переходять у підлість і злочини, - все це нестерпне для розуму й серця чесної й прогресивної особистості.

А разом такі настрої вилилися у невдоволення автора і героїв його п'єс життям в цілому. І тому пафос більшості творів гнітючий і трагічний, а трагізм ситуацій та характерів має відтінок духовної безпросвітності від повного безсилля особистості.

Але не можна безапеляційно приписувати п'єсам Крушельницького характер примітивної декадентщини. Справа в тому, що вища суть декадентства полягає у всезагальному, а тому, як правило, й бездоказовому запереченні сенсу продовження життя взагалі. А в Крушельницького герої приходять до песимізму і осмислення трагізму свого становища після довготривалих і болочних роздумів, після спроб знайти хоч який-небудь вихід. І тому це трагедія духу, а не безвільний, сліпий і безсилий декаданс.

Олександр Олесь (1878 - 1944). Справжнє ім'я цього письменника - Олександр Іванович Кандиба. Йому належить більше трьох десятків п'єс різної художньої цінності й різного ідейно-тематичного спрямування. Десь біля двох десятків цих творів завершені і визначені в художньо-естетичному плані. Решта - твори фактично незавершені або недоопрацьовані художньо: то в них не визначені характери й умови, то трапляються нічим не виправдані повтори, то ще щось.

За формою діалогізовані твори Олександра Олесь надзвичайно цікаві й різноманітні. Так, уже в першому «етюді на три картини» «По дорозі в казку», в якому діють «Він», «Юрба» та «Дівчина», поміж репліками провідних персонажів вставляються одна, дві, а то навіть і кілька десятків коротких, але часом надзвичайно вагомих реплік якихось безіменних людей із юрби. Ці репліки виражають не тільки постійну мінливість настроїв натовпу і таке ж нестійке його ставлення до головних діючих осіб, а й постійно урізноманітнюють та збагачують барвистими відтінками зміст твору. Цей прийом далі Олександр Олесь застосовуватиме і в інших творах, але не так активно, як у

першій п'есі. Характеристика діючих осіб гранично короткі: ні вказівки на вік чи соціальний стан, ні, тим більше, - портретних ознак. А часто і зовсім узагальнені - «Він» і «Вона», «Чоловік» і «Жінка», «Наймичка» тощо. Та й кількість персонажів мінімальна. Більше того, в п'есі «Художники», що не має попереднього переліку персонажів, вони виступають у самому творі під одинокими літерами «О.», «В.», «П.» чи під ініціалами «Н. К.» тощо. І вся драматургія Олександра Олеся наскрізь пронизана «голосами», «молодими голосами», «сердитими», «тихими», «лагідними» й іншими «голосами», «вигуками», «згуками» тощо. Це означає, що чи не вперше так виразно виявилася пристрась і неабияка увага драматурга до громади, котра вирішує і долі самих героїв та антигероїв творів.

І всі ці формальні новації зумовлюються передусім новизною змісту: гострі й багатопланові дискусії на теми етики, моралі, права, політики й філософії одночасно; участь у таких та подібних протистояннях великої кількості людей - юрби, натовпу, армії тощо; постійні і різнопланові вияви сутності та зросту свідомості і самосвідомості, героя і натовпу, навіть антигероя часу чи пристосування. Всі вони постійно прозрівають і приходять до тієї риси життя, за якою людина обов'язково має або стати на шлях самопожертви, або визнати себе носієм зла - свідомо бути ворогом якоїсь доброї і порядної особистості чи відверто ввійти в стан злісних і активних противників згуртованої в боротьбі за справедливість громади.

Одним із найкращих прикладів гармонійної єдності форми і змісту стала «дума-п'еса» «Хвесько-Андибер». Тут з-поміж багатьох цікавих і гострих питань та проблем, які ставляться шинкаркою, козацькою старшиною та козаком-нетягою, котрий потім виявився Андибером, чітко вирізняються проблеми соціально-етичного характеру: хто є хто? кого й за що слід поважати? що в людині головне - характер, гроші в кишені чи її добре ім'я?

Від історії минулих століть, від знедоленого бурлака до одухотвореного інтелігента, від пролетаря до буржуя і від слабодухого чоловіка до героя - такі масштаби і такі діапазони свідомої діяльності героїв драматургії Олександра Олеся.

І все-таки чи не найчастіше письменник ставить і розв'язує проблеми політичного характеру. В його свідомості постановка і розв'язання питань про владу та міжнародні і міжнаціональні стосунки людей частіше всього пов'язувалися з трагедіями. Все це йшло від глибокого розуміння, що будь-яка політична тріскотнява, запальна демагогія й дрібне пристосуванство неминуче ведуть до трагедій і передовсім до трагедій душевних - до втрати суспільних орієнтирів, навіть у стосунках інтимно-родинного характеру.

Тим, хто хоч трохи обізнаний з українським народним типом і характером діалогізування та лицедійства, хто не зник оцінювати п'есу передусім за її «сценічність», діалогізовані твори Олександра Олеся не видаються символічними чи абстрактними. Мабуть, символізм і філософічність будь-якого твору слід вбачати в тому, про що йде мова, які питання піднімаються і як вони вирішуються - конкретні і реальні чи фантазмагоричні й відірвані від реальностей життя; актуальні й болючі для даного часу чи такі, що їх можна було б ставити й розв'язувати, нагодувавши й одягнувши народ. Справді філософськими творами є, напевне, ті, в яких ставляться й розв'язуються питання, що боляче вражають та хвилюють усіх і завжди - у різні часи й епохи, скрізь і всі народи.

Символічними й абстрактними діалогізовані твори Олександра Олеся є настільки, наскільки такими можна назвати сценарії народних вистав, інтермедій, вертепні драми і деякі твори церковно-шкільної та особливо народно-

релігійної драматургії. Ці твори воістину філософічні, як сама словесна народна творчість, як народний театр.

Вищі художні узагальнення типу безіменних персонажів «Чоловік», «Жінка», «Наймичка» тощо; підкреслене багатоголосся; пісні фольклорного походження; часом до елементарного вигуку спрощена мова окремих персонажів простолюдинів; багатоща гама мовностилістичних засобів, узятих із побуту тодішнього селянства - все це свідчить про неабиякі зв'язки змісту і особливо форми драматургії Олександра Олеся з народним театром і народним життям.

Прикладами такої єдності народного духу й життя та настроїв передової і готової на самопожертву в ім'я народу інтелігенції можуть бути і п'єси «Весняна казка», «Над Дніпром», багатоактна драма «По дорозі в казку», «При світлі ватри», «Танець життя» та інші. В цих творах народні легенди, казки і їх персонажі переплітаються з авторським домислом. До того ж там ставляться чи не найскладніші проблеми: для чого живе людина? якими повинні бути її почуття? в яких стосунках перебувають особистість і суспільство? На ці та подібні питання драматург відповідає далеко не однозначно.

У «Весняній казці», «Над Дніпром», як і в «Лісовій пісні» Лесі Українки, герой бореться передусім за свою власну волю і за своє кохання - особистість вчиться відстоювати себе і стояти проти будь-яких утисків та спокус. А в «Подорожі в казку» слабкий тілом, та сильний духом, помітно романтизований автором герой сіє думки про необхідність високої віри в краще майбутнє, віри в свої власні сили. В ньому можна впізнати і Моїсея, і Данко, і самого автора.

Не позбавлені певного оптимізму і ті твори, у яких автор мало приділяв уваги їх художній довершеності та оригінальності: «Тихого вечора», «Танець життя», «Трагедія серця», «Осінь» та ін. Тут всього по дві-три діючі особи. Репліки багатьох персонажів нагадують або покаянну сповідь аж до «самопоїдання», або набір взаємних звинувачень у родинному скандалі інтелектуалів, де кожен носить перш за все зі своїм «я». І все ж у фіналах конфліктів частіше домінує здоровий глузд. Лише в п'єсі «Танець життя» четверо братів і одна гарна, але така ж горбата, як і брати, сестра, чекаючи народження ще однієї дитини, то з заздрістю говорять про можливе щастя того, хто ще не народився, то з ненавистю заперечують саме існування нещасної людини на землі, з рештою «урочисто» приймають у свою родину ще одного горбаня. І трагізм буття знедоленої особи постає в усій його неймовірній жалливості й чорноті.

Правдиве й глибоке розуміння минулого і сучасності дало можливість Олександру Олесеві створити цілий ряд багатих за змістом і художньо довершених творів для сценічного втілення.

В. Винниченко (1880 -1951). Значно складніші й набагато неоднозначніші погляди та думки може викликати діалогізована спадщина В. Винниченка. Є в його п'єсах і природна єдність матерії та духу людини й цілого людства; і напівосмислене борсання особистості в тенетах інстинктів та підсвідомих вчинків, мотивів та пристрастей; і витання інтелігентів того часу в словесно-філософських та містично-феєричних словоблудствах. Є там кров і радість, смерть і миттєве щастя.

Форми і зміст п'єс В. Винниченка різноманітні, оригінальні і багаті. Найперше, що звертає на себе особливу увагу, це ґрунтовність світобачення автора. І вона виявлялася не тільки у великій кількості творів драматургії, а й

у тому, що майже кожна п'єса - це значний за розміром, багатий за тематикою та проблематикою зріз чи пласт тодішнього життя.

Майже в кожному творі подано якщо не всі, то бодай основні верстви та соціальні угруповання народу тодішньої Росії. Зустрічаються і позанаціональні «здекласовані» елементи.

І все ж у кожному творі в центрі уваги стоїть як не унікальна по своєму інтелектуальному розвитку особистість, то така проста людина чи група людей, котрі обов'язково потрапляють в умови, що вимагають від них максимального напруження всіх фізичних і передусім розумових зусиль. А тому більшість героїв та антигероїв майже постійно зайняті вирішенням найважливіших питань: чи варто жити? чи повинна людина бути абсолютно чесною не тільки сама перед собою, а й перед іншими?

А все це разом змушує персонажів постійно багато й напружено дяти, глибоко думати і сприймати принципово нові, часом не тільки екстравагантні, а й справді трагічні для оточення або й для самого себе рішення; визначати такі нові суспільні позиції, які за інших, мирних умов, не можна було б навіть передбачити.

Щоб звернути на себе увагу чоловіка, на перший погляд, достатньо порядна жінка Наталія Павлівна з п'єси «Брехня» не гребує не тільки прийомами принадливої повії, а й сама розпускає плітки про свою жіночу доступність, про свій вільний спосіб життя.

Художник Кривенко, задумавши виправити помилку (народження від нього дитини нелюбою жінкою, що призвело, за його словами, до втрати натхнення і творчого поривання), застуджує беззахисне створіння біля відчиненого вікна. Але робить Кривенко все це, прикриваючись бажанням намалювати дитя на свіжому повітрі, роздягнутим. І лише сліпою любов'ю до чоловіка, а насправді - страхом залишитися самотньою в тому сколошканому революціями та війнами світі, можна пояснити, але не виправдати вчинок дружини Кривенка, яка свідомо протистоїть не тільки материнським інстинктам, не тільки обов'язку захистити дитину, а й свідомості страшного злочину і таки погоджується на вбивство своєї дитини.

Своєрідний вакуум між мораллю старою і новою утворився в душах багатьох інтелігентів початку ХХ ст., бо стара мораль відкидалася, а нова не сформувалася. І в такій ситуації опинилися дійові особи п'єси «Дисгармонія». Вони, Грицько і особливо Мартин, говорять і думають про порожнечу в їхніх душах і шукають якоїсь нової, загальнолюдської моралі. А насправді приходять до озвіріння, за яким відчувається неглибоко осмислена теорія Ніцше про культ сили, здоров'я та активної діяльності в житті особистості, суспільства і цілого людства.

Теорію чесності з самим собою застосовує в своїй діяльності і основний персонаж «Великого Молоху». Він, Зінько, до того допишався цією чесністю, що став виправдовувати нею відмову від усього того, що йому робити не хотілося. А особливо це стало йому вигідно, коли вчинки вимагали зусиль, а то і ризику. Так персонаж поступово дійшов і до зради товарищу, відмовившись допомогти йому.

Подібну картину спостерігаємо і в наступній п'єсі «Щаблі життя». Там уже Мирон Антонович не скочується від чесності до егоїзму, а просто користується згаданою теорією як надійним захистом від посягань оточуючих людей на його особисте «я».

В кожному з цих творів подано протистояння провідних для початку нашого століття принципів: жити «по-старому» і жити «по-новому». Але трагізм такої суспільної ситуації в тому, що по-старому жити вже не могли, а

по-новому ще не зміли. Оця темна й глибока прірва не була ніким так глибоко й так яскраво висвітлена, як В. Винниченком у його драматургії. Заглянувши в ту прірву через призму його творів, жахалися не тільки звичайні читачі та глядачі, а й такі колоси духу, як Леся Українка та І. Франко. Перша, підійшовши до драматургії Винниченка з її мірками тодішнього новоромантика, запротестувала проти цинічних виявів егоїзму, обурилася брутальним аморалізмом «прірви» і порадила Винниченкові показати героя, який не зневажає натовп, а бореться за нього і для нього. А І. Франко, в цілому схваливши драматургію Винниченка, докладну розмову про його творчість не повів.

Скоріш політиканство, ніж справжня політика, змальоване в п'єсі Винниченка «Співочі товариства», де інтелігентики, розігруючи з себе маститих політиканів, насправді в політиці мало розумілись, хоча деякий час досить вдало грали на потребах та болях довірливого простолюду.

Проводячи через усю свою драматургічну творчість ідею необхідності людини бути чесною з самою собою («Memento», «Великий Молох», «Чужі люди» і цілий ряд інших творів), автор розкриває не тільки суспільні, а й суто психологічні причини духовної загибелі особистості в тодішніх умовах.

Звичайно, запропонований огляд драматургічної спадщини Г. Хоткевича, А. Крушельницького, С. Черкасенка, Олександра Олеся та В. Винниченка в жодному разі не можна вважати вичерпним. Метою цієї роботи була спроба намітити лише найзагальніші творчі прикмети драматургії кожного з них, щоб хоч трохи заповнити ще одну «білу», а точніше - свідомо «заштриковану» пляму на досить тривалому шляху еволюції нашої національної драматургії.

А процес цей у кінці XIX і особливо на початку XX ст. був і справді складним. Активно стало розпадатися суспільство на угруповання, гуртки, товариства, клани, партії, класи. Як ніколи раніше, міцно переплелися минуле й сучасне, доля особистості і долі народів та націй. І вже зовсім важко стало жити тому, хто хотів покращення життя всіх людей і в усіх відношеннях одразу, бо досягти одночасного соціального й національного визволення, забезпечити особистість матеріально й духовно за тих умов було неможливо. Тому поневір'яння названих драматургів у безмежжі тодішнього життя ще й досі видаються нам повними всіляких протиріч, чим можна пояснити й досить помітну мінливість суспільних позицій цих авторів: від бурхливих революційних поривів і гасел на захист трудових людей до спокійного філософствування на вселенські і вічні теми, від дивовижного оптимізму до повного розчарування.

Леся Українка (Л. Косач) (1871-1913). Леся Українці належить більше трьох десятків творів, написаних у формі поіменованого діалогу. Серед них трагедії, драми, комедії, етюди, драматичні поеми і багатоактні твори власне драматургічного характеру. У цьому багатстві та розмаїтті жанрів мова йде і про найприземленіші, соціально-економічні, і про найвищі філософсько-ідеологічні питання України й цілого людства. І кожен з її драматургічних творів має значну художню цінність і по-своєму оригінальний.

Як вдалося Лесі Українці на хвилях революції і війни, в морі соціальної каламуті, в розломах національних та ідеологічних протистоянь знайти не тільки свою особистісно-неповторну, а ще й історично вірну дорогу? Одразу скажемо: цей феномен настільки унікальний, наскільки ж і закономірний.

Вирішальну роль зіграв великий дар Лесі як поетеси і мислителя. І тут будь-які коментарі чи пояснення просто зайві.

Грунтовно ознайомившись із сучасними суспільними вченнями, теоріями й концепціями революційних перетворень та з позиціями тих, що відстоювали старий світопорядок, Леся обрала своє місце серед борців за новий світ, але не обмежила себе навіть жодним найпрогресивнішим вченням, жоднією якоюсь теорією чи концепцією світоперетворення. Не підкорила вона й жодному з тодішніх авторитетів. Сміливо і безуспішно вступала вона, якщо вважала себе правою, в найгострішу полеміку з самим Франком, з цілими групами «застарілих» до анахронізму патріотів ліберально-поступливого типу чи, навпаки, таких засліплених лише «самостійністю» України, які геть не помічали або не хотіли помічати ні соціальних трагедій та протистоянь, ні вищого права особистості на її вибір. А тому організація Лесею Українкою гуртка «Плеяда» стала, звичайно, сповна вмотивованою.

Глибоко засвоївши кращі надбання вітчизняної й світової драматургії, сумлінно проштудіювавши всі сучасні їй вчення про драматургів, Леся Українка в ряді наукових та публіцистичних праць і в десятках листів до найрізноманітніших адресатів не тільки виявила власні погляди на суспільну сутність і роль цього виду літератури, а й сформулювала свою концепцію світовідтворення. Вона знайшла такі форми п'єс, які з максимальною правдивістю відтворили високі драми людського духу в тодішній реальності.

Але початок Лесиної драматургії не був простим.

До 1896 р. у письменниці були досить обмежені уявлення про драматургію і лише як про відображення тяжких страждань закоханих. І вона написала першу свою п'єсу «Блакитна троянда» саме на цю тему і саме в такому дусі: на заваді щирому коханню й щастю молодих людей нездоланною перешкодою стає їхня соціальна нерівність.

Тим, хто думав, що Леся Українка тільки й знала російську драматургію, здалося, що «Блакитна троянда» написана під впливом «Бесприданничья» О. Островського. А хто знав ще й українську драматургію XIX ст., той знаходив подібність цієї п'єси з «Щирою любов'ю» Г. Квітки-Осноровича. Хто ж був знайомий з українською і російською (а також європейською) сценічною літературою хоча б двох попередніх століть, той не міг безпосередньо пов'язувати дану спробу пера з жодним конкретним впливом. Склалась досить-таки тривала традиція сентиментального бачення дворянством тих представників свого класу чи вільних людей, котрі не з власної вини зубожіли, що поглиблювало страждання при виборі супутника на все життя.

«Блакитна троянда» вийшла аж занадто сентиментальною. Цьому сприяло всезагальне тодішнє захоплення психоаналітичним писанням. В тому ж дусі була задумана й драматургічна інтерпретація сюжету про отруєного коханою дівчиною Гриця. Але останній задум лишився лише задумом, бо і форми, і зміст названих спроб були вже не для нового часу. І Леся Українка стала шукати своє, відповідне порі обличчя.

Під час теоретичного і практичного переосмислення поетесою нової суті і нових завдань драматургії з 1896 по 1900 рр. з-під її пера вийшло ще п'ять діалогізованих сценок та етюдів різного характеру: «Прощання», «Грішниця», «Зимова ніч на чужині», «Іфігенія в Тавриді» та «Дімна Грачиха».

Слід сказати, що це досить дивовижні перебіги від тисячолітньої старовини («Іфігенія в Тавриді») до сучасності («Дімна Грачиха»), від кохання і побуту («Прощання») до питань світоглядно-філософського порядку («Грішниця»), від українського села до далекої закордонної чужини («Зимова ніч на чужині») тощо. І то не просто широкомасштабне бачення світу, як говорилося раніше, а швидше пошуки зв'язків між минулим і сучасним.

І все ж шлях було знайдено, мету визначено: в подіях світової історії, в біблійних сюжетах і в образах світового мистецтва треба знайти загальнолюдське і те загальнодоступне, що найбільш потрібне всім і завжди, і передо всім тоді, на початку ХХ ст. Саме в такому плані були й написані усі шістнадцять п'єс.

Трагедії цього періоду «Одержима», «На руїнах», «В дому роботи, в країні неволі», «Руфін і Прісцілла», «У пущі» та «Кассандра», в яких ми зустрічаємося зі стародавніми месіями від християнства, з європейськими та давньогрецькими пророками, з рабами й патриціями стародавнього світу, навдивовиж міцно «прив'язані» і до цілого людства, і до часу та суспільства письменниці зокрема.

Одержима любов'ю і вірою жінка (як уже на той час більшість людей) остаточно розчарується в своєму кумирові - в пасивності життєвої позиції християнського Месії, його здатності збунтувати людей розповідями про вищу справедливість, але в критичний момент покинути їх або кликати до покори («Одержима», 1901). Голосно звучать заклики до боротьби єврейської пророкиці Тірци над табором вкрай знесилених рабської роботою і розчарованих невдачами людей («На руїнах», 1904). Раб-гебрей повстав у єгипетському полоні проти будь-якого гніту та покори людини людиною. Раб-єгиптянин виступає за вільну і творчу працю, але він вже визнає й своє право вбити раба-гебрея («В дому роботи, в країні неволі», 1906). Римський патрицій Руфін і його дружина Прісцілла, що після християнських проповідей дійшли душею до необхідності допомагати рабам, різко і діяльно виступають проти тиранії та жорстокостей, але між ними немає згоди, і вони гинуть обоє («Руфін і Прісцілла», 1907). Ідеї загнаних неволею художників («У пущі») та пророків, що можуть передбачати лихо, але геть не знають, як йому запобігти («Кассандра»), з особливою гостротою були сприйняті народом у рік поразки революції 1905 р., коли й були написані ці твори.

Однак Леся Українка досить добре знала й реальні шляхи та форми боротьби проти будь-якого насильства. Є цілий ряд творів з оптимістично-драматичним пафосом, які закінчуються перемогою світлих сил чи хоча б надіями на визволення.

Вже в 1903 р. в «драматичній поемі» «Вавилонський полон» авторка стверджує, що волю цілому племені можна здобути тоді, коли раби на зразок Елезара перестануть доводити, що хліб можна заробляти навіть піснями в полоні, а об'єднуються й виступлять разом.

Гострим соціальним протистоянням свого часу Леся присвятила «драматичну поему» «В катакомбах», де голоси рабів також поступово, але впевнено зливаються в потужний і страшний для єпископа, що кличе до покори, хор - символ єднання рабів ХХ ст.

Високому духовному звільненню особистості присвячено цілий ряд творів гостродраматичного характеру: «Три хвилини», «Йоганна, жінка Хусова», «На полі крові» та «Музині химери».

У першій п'єсі мова йде про боротьбу людини зі страхом смерті - політичний діяч, зазнавши поразки, покинув свою країну, але набирається врешті сили й сміливості повернутися до нової боротьби.

У другій п'єсі людина бореться й перемагає свою релігійно-світоглядну невизначеність і нестійкість.

Третій твір присвячено пошукам життєвської істини й справедливості одним із найстаранніших учнів Христа - Іудою (у творі він називається Юда). Цей чоловік, будучи багатим і чуйним до людського страждання, вклав у місію Ісуса все своє майно і всього себе з надією допомогти людям навчитися

жити краще. Але проповіді про покірливість рабів божих, та ще й перед багатіями, і особливо та кривава різня, якою закінчувалися розгони християнських зібрань з присутністю Ісуса, настільки розчарували Юду, що він вирішив продати свого кумира й за ті знамениті 30 срібних грошів купити собі найгірший клаптик землі, на якому став здобувати хліб свій насущний в поті чола свого. Вища істина, отже, - в тяжкій, але вільній праці.

В останній п'єсі цієї групи письменника веде мову про роль поета та про мотиви його творчості: не гонорари й не слава мусять водити пером творця, а його особиста й загальнонародна потреба пізнати істину й шляхи до кращого життя, до високих стосунків між людьми.

У складну симфонію життя сплітаються найрізноманітніші мотиви та проблеми людського існування у таких творах Лесі Українки, як «фантастична драма» «Осіньна казка» і «діалог» «Айша та Мохаммед». Тут протистоять кохання і верховна влада; вища людська свідомість і вчинки, які не може пояснити той, хто їх здійснює - підсвідоме в людині; протидіють особистість і клас, особистість і народ тощо.

В останні три роки свого життя Леся Українка написала ще п'ять творів («драму-феєрію в три дії» «Лісова пісня», «драматичну поему» «Адвокат Мартіан», «драму» «Камінний господар», «драматичну поему» «Оргія» та одноактівку «Триптих») і три незакінчених - безіменний твір про Сафо, план й інсценізацію повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала...» та «конспект», написаний Оленою Пчілкою зі слів доньки, «На передмісті Александрії живе сім'я грецька».

Одразу скажемо, що кожен із завершених творів поетеси цього періоду хоча й давно вже став відомим та якоюсь мірою вивченим, заслуговує на особливу увагу й спеціальні дослідження в майбутньому - такі багаті вони за змістом і такі цікаві й оригінальні за формою.

Виділяється надзвичайне багатство й розмаїття мовних і мовно-поетичних засобів. Створені в небачених поривах натхнення й шаленої праці, ці твори переповнені епігетами, багатозначними метафорами, тропами, характерними саме для поетичного мовлення та мислення. Високопоетичним стилем говорять майже всі основні персонажі, в тому числі й негативні.

Що не твір, то надзвичайно складна, але водночас достатньо струнка й оригінальна конструкція. Що не твір, то принципово новий сюжет і нові умови діяння персонажів.

Не будучи хоча б трохи відірваними від конкретного побуту й конкретних реалій часу, в якому живуть, персонажі у своїх роздумах, самооцінках та в оцінках подій навколишнього світу піднялись до таких політично-правових і філософсько-ідеологічних проблем, що є актуальними і для українців початку ХХ ст., і для цілого людства. Філософія Лесиного часу ніби зімкнулась з філософією людської цивілізації.

Саме в цих творах світова культура й світові масштаби мислення, що кожного разу позначаються на житті кожної окремої особистості, де б і коли б вона не жила, знайшли своє прекрасне художнє втілення, неодмінно будили й будять сьогодні у читача та глядача потребу відчувати себе невіддільною часткою всього людства, співучасником всієї світової історії.

Отже, українська драматургія кінця ХІХ і особливо початку ХХ ст. не тільки закріпила кращі досягнення попередніх періодів, не тільки збагатила їх новими явищами як у галузі змісту, так і в пошуках оригінальних форм, а й досягла найвищих рівнів світового драматургічного мистецтва.

Не обмежуючись тільки найактуальнішими питаннями й потребами свого часу, українські драматурги сміливо ставили й достатньо успішно вирішували проблеми загальнолюдського характеру: особистість і суспільство, творча особистість і воля, класи і нації, народи і людство, матерія і дух людини.

ОСНОВНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ ст.

- Александров Д.
Повернуте щастя. Драма.
- Бораківський Г.
Оказія з пампушкою. Жарт в одну дію.
- Бошно-Бочний М.
Непевні вісті. Драма в трьох діях і чотирьох одмінах.
- Василенко В.
Гірка доля. Драма.
- Васильченко С. (Панасенко С.)
В суді. Сценка з натури.
В холодку. Малюнок на одну дію.
Демонстрація. Мініатюра.
До світла. П'єса на одну дію.
Зія Королевич. Етюд на одну дію.
Кобзар у селянській хаті. Сценка з декламаціями і інсценіровкою.
Крамольна ніч. Жарт.
Минають дні. Фесрія-мініатюра.
На перші гулі. Жарт на одну дію.
На розкоші. Мініатюра.
На чужину. Малюнок.
Недоросток. Побутова легенда. Комедія в чотирьох діях.
Не співайте, півні, не вменшайте ночі. П'єса в трьох картинах.
Ось та ось. Драма-казка.
Святкові мініатюри. Вуличні сценки.
Хіба такої ночі можна спати.
Чарівний млин. Святковий жарт.
Чарівниця. Драма в чотирьох діях.
- Вашенко Г.
Сліпий.
- Вербницький М.
Нешиковний. Жарт.
- Винниченко В.
Базар.
Брехня.
Великий Молох.
Дисгармонія.
Memento.
Молода кров.
Натусь.
Слівочі товариства.
Чорна Пантера і Білий Ведмідь.
Чужі люди.
Щаблі життя.
- Галай А.
Поневолі розбійник. Драма.
- Гольденброт Г.
За рідний край.
- Грищенко Г.
Брат на брата.

Грінченко Б.

- На громадській роботі. Драма на п'ять дій.
- Миротворці. Жарт на одну дію.
- На новий шлях. Драма на п'ять дій.
- Нахмарило (Дядькові примхи). Комедія на чотири дії.
- Неймовірний, або Чоловік та жінка без віри - не спілка. Драма на п'ять дій.
- Серед бурі. Драма на п'ять дій.
- Степовий гість. Драма на п'ять дій.
- Хатне лихо. Драма на п'ять дій.
- Ясні зорі. Драма на п'ять дій.

Деркач Г.

Січовий орел.

Дмитрів В.

За чужий гріх.

Женжурист С.

Каша. Комедія.

Животков М.

Чорний день. Драма.

Загарій Ю.

Ідеаліст. Драма.

Захарко І.

Богдан Хмельницький і дочка великого гетьмана.

Зінківський Т.

Сумління.

Золотарьов К.

В чарах кохання. Комедія.

Червона квіточка. Комедія.

Коваленко Г.

Зрада.

Крушельницький А.

Артистка.

Герої.

Демон.

Філістер.

До серця мовить.

Зяті.

Із книги життя.

Марні надії. Комедія.

На кутку города.

Орли. Комедія.

Панна-штукарка (Штукарка).

Семчишин.

Тривога.

Чоловік честі.

Кучальська О.

Покарана лож. Комедійка водному акті.

Леонідов В.

Право кохання. Драма.

Лопатинський Л.

Невміраки.

Луцик І.

Дрібні п'єси (збірник).

- Мамонтов Я.
Захід. Драматичний етюд.
- Мирославський К.
Київський ярмарок, або Сім раз поганий. Жарт в одну дію.
- Олесь Олександр (Кандиба О.).
Земля обітована. Драма на чотири дії.
Над Дніпром.
Золота нитка.
На свій шлях. Етюд.
Ніч на полонині. Драматична поема на чотири картини.
Осінь. Етюд.
По дорозі в казку. Етюд на три картини.
При світлі ватри. Етюд.
Танець життя. Етюд.
Тихого вечора. Етюд.
Трагедія серця.
Хвесько-Андибер. Дума-п'єса.
- Писанецький К.
Весняний промінь.
Вечір на хуторі, або Василь та Галя.
Вітрогони.
Зимовини, або Оказія з Шевченком.
Мурло.
Ненавидник жінок.
Погром.
Рамбабуля.
Рідний край.
- Старицька-Черняхівська Л.
Аппій Клавдій. Драма на чотири дії.
Гетьман Дорошенко. Історична трагедія на п'ять дій.
Думи мої. Інсценізація поезій Т. Шевченка.
Запретний плід.
Іван Мазепа. Драма на п'ять дій і дев'ять одмін.
Крила.
Маруся Богуславка.
- Ступицький П.
Хитрощі москаля. Сцена.
- Сулим Т.
Дячиха. Комедія.
На мениах. Побитовий жарт.
- Тесленко А.
Не стоїть жить. Драма на п'ять дій.
Ніч на Івана Купала (Уривок з комедії).
Патріоти. Комедія на чотири дії.
- Товстонос В.
Вічна пісня.
Червоний вогонь.
- Українка Леся (Косач Л.).
Адвокат Мартіан. Драматична поема.
Айша та Мохаммед. Діалог.
Блакитна троянда. Драма в п'яти діях.
Вавилонський полон. Драматична поема.

В дому роботи, в країні неволі. Діалог.
В катакомбах.
Грішниця.
Дімна Грачиха.
Зимова ніч на чужині.
Іфігенія в Тавриді. Драматична сцена.
Йоганна, жінка Хусова. Драматичний етюд.
Камінний господар. Драма.
Кассандра. Драматична поема.
Лісова пісня. Драма-феєрія в трьох діях.
Музині химери. Гумореска.
На полі крові. Драматична поема.
На руїнах. Драматична поема.
Одержима. Драматична поема.
Оргія. Драматична поема.
Осінь казка. Фантастична драма.
Прощання.
Руфін і Прісцилла. Драма в п'яти діях.
Триптих.
Три хвилини. Діалог.
У пущі. Драматична поема.

Фесенко П.

За честь і зраду. Драма.

Фігнер З.

Галька, або Хата в лісі.

Гайдамака Кармелюк-Запорізенко, або Запорізький розбійник.

Хоткевич Г.

Богдан Хмельницький.

Вони.

Лихоліття.

На залізниці.

Пристрасті.

Черкасенко С.

Жах. Ескіз на одну дію.

Жарти життя. Комедія.

Казка старого млина.

Повинен. Драматичний етюд.

Про що тирса шелестіла. Драма.

Хуртовина. Драма в п'яти діях.

Щоголів І. (Тогобочний І.).

Борці за мрії.

Бунтарі.

Душогуби.

Жидівка-вихрестка.

Мати-наймичка (за Шевченком).

На убій.

Пропечатали.

Чаклунка.

Яблоновський Л.

Ольга.

Яновська Л.

Олена. Драма на чотири дії.

Повернувся із Сибіру. Драма в п'яти діях.

Поводатир. Етюд на одну дію.

Серденьку золотому від серденька широго. Жарт на одну дію.

Четверта аксіома. Комедія-фарс на три дії.

Янчук Л.

Вихованець. Комедія.

Запорожець за Дунаєм. Комедія.

Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари.

Світова річ. Комедія.

Хто лається, той кається. Комедія.

Ярославцев Д.

Іскалічені душі.

Панські жарти. Драма.

НАЙЗАГАЛЬНІШІ ВИСНОВКИ

Сугь, зміст, форми вияву, ознаки та суспільні функції драми як роду літератури й драматургії як виду літератури ще остаточно не вивчені. Але вже те, що ми знаємо про них, дає підстави говорити: в драмі і особливо в драматургії сконцентровано чи не найважливіше з усього людського буття - єдність і постійна боротьба протилежностей, сама сутність і основна форма існування людини на землі; дія і протидія - першоджерело і вічний двигун матеріального та особливо духовного поступу особистості й суспільства; діалог - одна з найбільш поширених і доступних форм спілкування між людьми; багатогранність людських поглядів, принципів, позицій і точок зору, що найкраще формуються й розкриваються саме у вигляді протистоянь, конфліктів, дій і протидій тощо. Значить, необхідність ґрунтовного та всебічного вивчення нашої національної драматургії більш ніж очевидна.

Зібраний матеріал та діалектно-еволюційний підхід до його вивчення показали, що українська національна драматургія веде свій родовід ще з дохристиянських часів. Звідти прийшли до нас окремі діалогізовані народні ігри, обряди і навіть цілі обрядові дійства, що трансформувалися протягом тисячоліть у народні обряди, звичаї та гуляння типу купальських свят, вечорниць тощо.

Поступове злиття великих і малих джерел та потоків (народні діалогізовані ігри; найрізноманітнішого плану, характеру й призначення обряди; дрібні й великі декламації, діалоги, інтермедії та інтерлюдії; п'єси та сценарії народних і релігійних вистав та видовиськ; різноманітні лицедійства та лялькові вистави тощо) породило три основні русла розвитку української драматургії: народне, церковне та народно-релігійне. Перші два напрямки розвивалися в постійній тисячолітній боротьбі між собою. А третій виявився породженням цієї боротьби - своєрідним компромісом між власне народною та релігійною формами чи, точніше, різновидами лицедійства.

Найбільш розвиненою виявилася українська народна драматургія, вона й лягла в основу розвитку української драматургії досліджуваного періоду. Саме народна драматургія стала генетичним ядром усієї нашої національної драматургії, її основним духовним першоджерелом.

Церковна обрядова система та церковно-шкільна практика також породила велетенський пласт написаних відомими і невідомими авторами творів драматургії та досить своєрідний тип її постановки на церковно-шкільній сцені, дала потужний поштовх для розвитку такої ж подібної театральнo-драматургічної школи не тільки в Україні, а й у Росії першої половини XVIII ст. Не менш важливий здобуток принесло поєднання народного театру з релігійним: десятки анонімних встав, різдвяних та великодніх драм; сотні інтермедій та інтерлюдій.

При помітному злитті всіх цих трьох річищ, яке намітилося в середині XVIII ст., українська драматургія стала розвиватися надзвичайно бурхливо й всебічно. Діалогізовані ігри, обряди, гуляння та вистави стали природною потребою народу в лицедійстві, явищами повсякденними. Тому серед персонажів народних вистав з'явилися мірошники і царі, цигани і воїни, шинкарі й

поляки, німці та козаки. І всі вони виступали зі своїми малими й великими, побутовими й політичними та філософськими проблемами. Народний театр уперше став розвиватися так активно, що від нього можна було чекати небачених тоді наслідків. Та категорична відмова церкви, Києво-Могилянської академії, а з ними братських та інших шкіл від лицедійства як форми та засобу пропаганди і навчання привела не тільки до повного занепаду церковної й народно-релігійної національної драматургії, а й до заборони та помітного сповільнення розвитку ще й народного театру.

У другій половині XVIII ст. знову заборонені народний та аматорський театри. А у першій половині XIX ст., коли кращі українські письменники, фольклористи та й просто передові люди України творчо звернулися до першоджерел, виникли сотні надзвичайно оригінальних національних творів.

Але тепер, протягом XIX ст., і українські драматурги, і персонажі їхніх п'єс майже повністю відійшли від релігійних, забобонних та будь-яких містично-легендарних проблем і сюжетів. Навіть інсценізації народної казки чи легенди не знайшли належного місця. А разом з ними відкинуто й велемудрі й різнохарактерні форми п'єс. У творах української драматургії цього періоду знайшли своє художнє втілення всі найважливіші народні обряди виробничого й побутового характеру. А помітно узагальнені й по-народному іронізовані типи людей із народних вистав набули тепер у п'єсах сповна конкретних та історично й соціально визначених рис. Народний театр України, що в XIX і на початку XX ст. не тільки не припинив свого існування, а й одержав новий поштовх для розвитку, чим помітно оживив професійний український театр, фактично почав зливатися з ним. Внаслідок цього ми маємо такі значні здобутки, що декому дуже хочеться вважати українським національним театром і українською національною драматургією саме досягнення тільки XIX та початку XX ст. А насправді - це лише вершина української драматургічно-театральної культури.

Іноді дослідників української драматургії XIX і початку XX ст. звинувачують у підкресленому соціологізмі, а то й просто приписують їм вульгарний соціологізм. Але це не завжди справедливо. Адже тематика, проблематика та й взагалі зміст більшості українських п'єс цього періоду, як і саме життя, наскрізь пронизані не тільки соціальними мотивами - там є все: від етики до ідеології.

Отже, зводити всі дослідження тематики, проблематики та змісту лише до соціологічних спостережень теж негоже. Саме протягом вказаного періоду в нашій драматургії спостерігається поступовий, не планований і не кимось керований, а саме спорадично-поступовий перехід від переважно соціально-побутової тематики й проблематики (ними пронизані всі перші п'єси першої половини початку XIX ст.) до морально-правових, а від них до політично-філософських і аж до світоглядно-ідеологічних суперечностей, протистоянь та баталій. Тобто саме цей поступальний рух свідомості авторів та персонажів їхніх творів засвідчив про вихід української драматургії минулого й особливо початку нинішнього століть на найвищі шаблі духовності й на масштаби мислення загальнолюдськими категоріями.

В основному самостійно, а подеколи і не без певних впливів з Візантії (через неї й зі стародавньої Греції), Польщі та Німеччини та з інших країн Західної Європи, спочатку повільно і в протистояннях (до середини XVIII ст.), потім штучно сповільнено (друга половина XVIII і початок XIX ст.) і, нарешті, дуже прискорено (XIX - початок XX ст.) формувалася велика театральна-драматургічна культура нашого народу.

Значно складніші зв'язки української драматургії з російською. Вони ще чекають свого об'єктивного дослідника, але й тепер можна сказати, що і українська, і російська драматургія мають спільні дохристиянські корені. Відчутний і загальний вплив української шкільної драматургії на російську у XVII й XVIII ст. та зворотний вплив російської драматургії другої половини XVIII ст. на деяких російськомовних драматургів XIX ст. Зустрічасмо й такі факти переплетіння між російською та українською драматургією, що й сьогодні ще важко відповісти на питання типу: хто й у кого запозичував сюжети? хто перший написав і хто перший опублікував п'єси з подібними сюжетами?

Можна ставити десятки подібних і, звичайно, далеко складніших питань. Але нас цікавили перш за все зародження і розвиток саме нашої національної драматургії. А наслідки спостережень показують, що вона йшла своїм неповторним шляхом і вже на початок XX ст. мала гідні великого народу досягнення.

Важливою прикметою української драматургії досліджуваного періоду є авторське жанрове визначення «драма», що не тільки відповідало переважно драматичному (а не трагічному чи комічному) пафосові життя, а й свідчило про глибоке реалістичне світорозуміння майстрів діалогізованого способу відображення дійсності.

І багатство та різноманітність змісту українських діалогізованих творів від самого початку й до XX ст., і розмаїття форм діалогізації, й еволюційний поступ від проблем матеріально-побутових до загальнолюдських, і національна неповторність умов, ситуацій, характерів та типів людей, способів зародження, розвитку та вирішення конфліктів - все це свідчить, що українська драматургія всього досліджуваного періоду - це національно своєрідне і дуже цікаве надбання світової літератури для театру. До того ж воно ще дуже мало вивчене і тим привертає особливу увагу.

ЗМІСТ

Вступ	3
Першоджерела української драматургії	11
Найглибші корені нашої драматургії	12
Драматургія народних обрядів	14
Народні вистави	16
Церковні обряди, дійства й вистави	18
Шкільна драматургія XVI-XVIII ст.	18
Декламації та діалоги	19
Шкільні п'єси відомих авторів	19
Інтермедії	22
Релігійно-народні п'єси	23
Драматургія в умовах заборони	27
Вертеп	28
Діалоги в поезії і прозі	29
Основні твори української драматургії до XIX ст.	32
Українська драматургія 20 - 60-х рр. XIX ст.	36
Основні твори української драматургії 20-60-х рр. XIX ст.	66
Українська драматургія 60 - 90-х рр. XIX ст.	68
Основні твори української драматургії 60-90-х рр. XIX ст.	102
Українська драматургія кінця XIX - початку XX ст.	108
Основні твори української драматургії кінця XIX - початку XX ст.	126
Найзагальніші висновки	131

Козлов Анатолій Васильович
Козлов Роман Анатолійович

Зародження і розвиток української драматургії
Книга для вчителя

Навчально-методичний посібник

