

821.161.2-2.09(075)

К59

Козлов А. В., Козлов Р. А.

# Зародження і розвиток української драматургії

Книга для вчителя

Київ  
«Освіта»  
1998

714

662144

821.161,2-2.09(015)  
К59

А. В. Козлов, Р. А. Козлов

Навчально-методичний посібник

662.144

# ЗАРОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Книга для вчителя

«КРИВОЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»  
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА  
Школярів КНУ

Київ  
«Освіта»  
1998

ББК 83.3Ук1я721  
К 59

**Козлов А. В., Козлов Р. А.**

**Зародження і розвиток української драматургії: Книга для вчителя.  
Навчально-методичний посібник. - К.: Освіта, 1998. - 134 с.**

**Автори:**

**Козлов А. В. - драматургія кінця XVIII - початку XX ст.,**

**Козлов Р. А. - народна драматургія та драматургія XVI - кінця XVIII ст.**

У книзі простежується процес зародження, становлення і розвитку української національної драматургії від дохристиянських народних ігор і обрядів до кінця XIX - початку XX ст.

Для вчителів-словесників, студентів-філологів, старшокласників.

ISBN 5-330-01796-3

© Освіта, 1998

© Козлов А. В., Козлов Р. А., 1998

## ВСТУП

Протягом тисячоліть не раз було помічено і зафіксовано той факт, що в роки найвищих моментів загострення суспільних протиріч та протистоянь люди неодмінно звертають увагу на свої здібності до лицедійства. В такі періоди історії значно збільшується кількість п'єс, спектаклів, театрів. А в них відкриваються нові форми і теми, відтворюються нові характери людей у нових суспільно-політичних обставинах тощо. Тобто активно розвивається найбільш своєрідний вид літератури - драматургія. При згасанні ж загально-суспільних поєдинків досить помітним стає спад у процесі розвитку цього виду мистецтва і навіть у самому інтересі до нього. Тож, мабуть, лише всезагальним заспокоєнням нашого суспільства можна було б пояснити, чому в програму середньої школи в останні десятиліття вводилися сотні віршованих творів, десятки прозових і всього кілька - драматургічних. У школі справа дійшла до того, що самі поняття «драма» (як рід літератури), «драматургія» (як вид літератури), «драма», «трагедія» і «комедія» (як основні жанри драматургії) та «драматург» (як творець п'єси), не кажучи вже про такі категорії, як «драматичне», «трагічне», «комічне» тощо, стали вживатися в мові учителя і в підручниках з літератури вряди-годи. А для самих учнів і зовсім вони мало що значать.

Більше того, в останній час вітчизняні літературознавці, щороку підводячи підсумки, майже кожного разу відзначають, що і сьогоденні питання української драматургії, і проблеми її великої історії все ще залишаються найменш дослідженими.

Помітний внесок в осмислення багатьох конкретних творів української драматургії роблять театрознавці. Але їх цікавить насамперед сценічний характер і сценічне життя п'єси, її художній та суспільний ефект, естетична виразність конфлікту і характерів тощо. А питання витоків нашої національної драматургії, шляхів її становлення та розвитку в той чи інший період історії народу привертають увагу театрознавців дуже рідко, та й то лише в плані висвітлення історії театру як окремого виду мистецтва.

За таких умов сама постановка цілого комплексу проблем походження і розвитку національної драматургії видається нам не тільки надзвичайно актуальною і важливою, а й дуже складною. І складність цих питань полягає в тому, що про народну українську драматургію можна прочитати у фольклористичних роботах та побіжно у вузівських підручниках з усної народної творчості. Про так звану «шкільну драму» (або, точніше, церковно-шкільну драматургію) України XVII - XVIII ст. написано немало, але дуже давно. Обрядово-релігійна драматургія досліджувалася лише частково, та й то переважно в минулому столітті. Навіть українська драматургія XIX ст. (якщо брати її в загальному плані) і та вивчена поки що поверхово.

І вже зовсім невизначеною залишається загальна картина формування і дії національних традицій у новій українській драматургії (сама як специфічного виду художньої літератури) та новаторства окремих драматургів, представників того чи іншого стилю. Майже нічого на сьогодні ми не знаємо про українську драматургію другої половини XVIII - початку XIX ст. Якщо в

прозі та поезії того часу видніється хоча б одна колосальна постать Г. Сковороди, то національна драматургія цього періоду і зовсім виглядає «білою плямою» - ні прізвиська, ні п'єси, ні навіть слогаду про літературу для сценічного втілення.

Звичайно, простежити еволюцію української драматургії від її першоджерел і до 20-х рр. ХХ ст. лише на відомих за підручником для середньої школи авторах та на творах зі шкільних хрестоматій зовсім неможливо, а тому в оглядах, у характеристиках цілих періодів читач зустрінеться з іменами і п'єсами, що досить рідко трапляються навіть у восьми томній історії української літератури. Щоб створити хоча б більш менш повну картину і мати чіткіші уявлення про складний процес розвитку драматургії, нам доведеться звернутися до творчості майже двохсот авторів, ознайомитися зі змістом і формою близько тисячі великих і малих п'єс, драматичних картин, малюнків, етюдів тощо. І майже всі ці твори представлені в бібліографічних додатках до всіх розділів книги, в яких подаються їх характеристики або огляди.

Отже, завдання справді не з легких. І читачеві, котрий надумав узяти до рук цю книжку, слід налаштувати себе на нелегку роботу думки і на те, що не все у цій праці буде з'ясовано повністю і остаточно. Ми спробуємо простежити лише основні шляхи та напрями, основні корені та періоди виникнення, становлення та розвитку нової української драматургії.

Бажаючи полегшити роботу читача над книгою, уточнимо значення деяких понять і термінів. Латинське слово «*collisio*» означає перш за все «зіткнення протилежних сил», тобто конкретну сутичку конкретних протидіючих персонажів, тому саме в такому значенні ми будемо його й вживати: *колізія* - це поодинокі і конкретне зіткнення двох протилежно діючих осіб, двох протилежно діючих груп персонажів, особистості і колективу, особистості і представників влади чи держави тощо.

Близьким за значенням до слова *колізія* виступає й слово *поєдинок*. Але воно означає такий «двобій» між супротивниками, котрий частіше всього не обмежується лише одним конкретним зіткненням між ними, а й може складатися з цілого ряду конкретних зіткнень (*колізій*). Поєдинок може бути розглянутим і в часі, і в просторі, і в інших вимірах, але боротьба ведеться тільки між двома супротивниками.

Латинське ж «*conflictus*» означає таку боротьбу між двома протидіючими силами, яка не обмежується ні конкретним та поодиноким зіткненням (*колізією*) чи поєдинком лише двох супротивників, а перетворюється у цілу систему *колізій* чи поєдинків між багатьма представниками ворогуючих чи протидіючих таборів у житті та в художньому творі. І лише найбільш масові та багатогранні конфлікти можна назвати, напевне, *протистояннями*, хоча така назва буде досить умовною, тому що слова «протистояти» та «протистояння» означають не власне дію й протидію, а скоріш готовність до протидії комусь або чомусь.

Саме поняття «конфлікт» - позначає надзвичайно складне явище, а тому й поняття про це явище багатозначне. Спробуємо розібратися в суті, змісті, найпоширеніших формах і основних ознаках та функціях цього суспільного явища.

*Сутність конфлікту* складає обов'язкова наявність системи *дій* і *протидій* реальних людей (суспільних сил) чи персонажів твору, що виступають у п'єсі в ролі представників реальних або можливих суспільних сил.

*Зміст конфлікту* - це сам процес протікання, здійснення дії та протидії однієї людини щодо іншої, однієї групи людей щодо іншої.

Саме зміст конфлікту передбачає не поодинокі зіткнення (як це відбувається в *колізії*), а багаторазове повторення різнопланових і різнохарактерних



дій і протидій конфліктуючих сторін. І тому саме у змісті конфлікту ми спостерігаємо ті моменти й періоди, які так часто ще й досі називаємо елементами сюжету.

Перша конкретна сутичка (колізія) між основними протидіючими персонажами чи силами твору - зав'язка. Досить тривалий у часі і просторі процес наростання гостроти ряду найважливіших конкретних зіткнень діючих і протидіючих сил - розвиток подій (а точніше було б назвати цей процес загостренням конфлікту). Найгостріша і вирішальна сутичка між діючими і протидіючими персонажами чи силами твору - кульмінація. І нарешті, те заклочне зіткнення, після якого читач або глядач остаточно переконується в частковій чи повній перемозі одного із супротивників або однієї з діючих і протидіючих сил, - розв'язка.

Отже, зміст конфлікту твору - це такий процес багаторазових дій, взаємодій, співдій та протидій персонажів, який протягом усього твору зароджується як поодинокі і конкретні сутички між основними супротивниками; розвивається (загострюється) як система багаторазових зіткнень, принципово вирішується у найгостріший момент дії і протидії; остаточно розв'язується в останній важливій сутичці конфліктуючих сторін.

*Форми конфліктів у творах драматургії* і тим більше в реальному житті надзвичайно багатогранні. Та досліджені вони ще дуже поверхово. А тому зупинимося лише на найважливіших і найпоширеніших в українській драматургії досліджуваного періоду формах.

Якщо за основу визначення *форм конфлікту* візьмемо *склад і структуру* діючих та протидіючих персонажів чи сил п'єси, то можемо спостерігати такі основні типи конфліктів: особистісні і міжособистісні, групові і міжгрупові, родинні і міжродинні, родові і міжродові, кланові й міжкланові, колективні й міжколективні, національні й міжнаціональні, народні й міжнародні, державні й міждержавні, расові й міжрасові, конфлікти між суспільними формаціями тощо. При цьому слід пам'ятати: особистісні конфлікти визначити досить важко, тому що внутрішні протиріччя в свідомості особистості - це суперечності між засвоєними чи вигаданими нею самою правилами й принципами, позиціями й поглядами; невідповідність між можливостями й потребами; між матеріальною природою і духовною «надбудовою». Тоді як групові, класові та інші конфлікти передбачають не тільки й не стільки суперечності та протиріччя в свідомості групи, класу, стільки вже й конкретні практичні дії та протидії представників конфліктуючих особистостей, груп чи класів між собою.

*Характеристика та ознаки конфліктів* також багатоманітні й впливають із часових, просторових, соціальних, правових та інших умов їх протікання. Але в тому й справа, що для драматурга і для того, хто вивчає його творчість, важливо знати не тільки ті властивості конфліктів, які диктуються їх змістом та формою, а й те, як саме протікає конфлікт: темп, гострота, напруженість і, головне, рівень непримиренності між діючими та протидіючими силами, ступінь завершеності процесу конфлікту та визначеності позитивності й негативності конфліктуючих супротивників чи сил. Тобто найважливішими ознаками конфлікту п'єси є динамічність, цікавість, завершеність, антагоністичність чи неантагоністичність боротьби, історично обґрунтована зрілість об'єктів зображення як трагічних, драматичних чи комічних явищ та характерів людей.

До розряду *трагічних* явищ і характерів людей естетики відносять ті, які є насамперед носіями добра, втіленням чогось ідеального й високого і які гинуть з причини невідповідності ідеалу реальній дійсності, і, нарешті, з так званої власної «вини» - здатності людини свідомо поставати проти нездо-

ланних для неї сил природи чи суспільства. Але українські письменники й особливо драматурги досліджуваного періоду трагічними вважали і долі тих окремих непомітних людей та цілих народів, які не могли й не можуть задовольнити своїх найелементарніших матеріальних та духовних потреб, тоді як представники панівних соціальних груп чи класів «страждали» від перенасичення. До розряду трагічних майстрами слова віднесено й тих окремих людей, чие життя було обірвано на війнах, з помилки керівників держави, із-за похитливості та підлості власть імущих. Трагічними уявлялися їм і так звана «пропаша сила», і страждання саме тієї особистості, котра вищим благом вважала волю і право на власний вибір способу життя та мислення, але в результаті не одержувала ні волі, ні вибору.

*Комічними* частіше всього вважають просто негативні й смішні явища та характери людей. Деякі науковці називають комічними тільки ті з них, які в процесі свого виникнення, становлення та розвитку прийшли до завершальної стадії своєї еволюції, втратили сенс свого існування і стали вже анахронізмом, гальмом на шляху розвитку інших явищ та людей, хоча все ще не тільки чіпляються за життя, а й прагнуть зберегти в ньому свій попередній статус. Такі явища і є справді комічними й, безумовно, смішними. На цьому положенні будуватиметься і наша розмова про комічне, комізм та комедію.

*Смішними* ж можуть бути й не тільки комічні явища - смішними видаються нам деякі звички людей, жести, ознаки мови, незвичайні збіги обставин, окремі житейські ситуації тощо. Але комізму, саме як процесу вияву історично й еволюційно зумовлених мотивів чи причин перетворення саме цих суспільних явищ і характерів у комічні, в названих смішних звичках, обставинах чи ситуаціях немає, бо всі вони - або породження суб'єктивних особливостей людини, або такий здебільшого нетиповий стан особистості чи групи людей, у який ті потрапляють цілком випадково. На такій відмінності смішного комічного й смішного некомічного акцентував увагу ще Гегель, коли розглядав жанр комедії в драматургії.

Значно складніша справа з *драматичним*, *драматизмом* та *драмою* як жанром драматургії. Тут фактично не вивчене достеменно жодне з трьох названих понять.

В основі цих понять лежить грецьке слово «*drama*», яке означає «дія», і тому все, що пов'язане з конкретною дією чи бурхливим розвитком однієї події або ряду подій, називалося й називається драмою.

Драмою називають і один із трьох родів літератури взагалі (див.: епос, лірика, *драма*), і один із трьох видів літератури (див.: проза, поезія, *драматургія*), і один із трьох жанрів драматургії (див.: трагедія, комедія, *драма*).

Почнемо з базового і найбільш загального поняття - драма як рід літератури взагалі.

Дійсно, на відміну від лірики та епосу драма - це такий рід літератури, це така специфічно письменницька позиція, при якій сам автор не тільки не виявляє ні власної, ні загально визнаної точки зору, а й зовсім нібито усувається з поля зору читача чи глядача і тим самим надає можливість повного вияву поглядів та позицій персонажів як самостійних, нібито незалежних від письменника суб'єктів дії. А тому вони, окремі персонажі чи цілі групи дійових осіб, виявляють себе як носії тих чи інших поглядів угруповань людей або й цілого людства. Драма в даному разі - це вияв у творі такої боротьби інтересів, позицій, поглядів, думок та ідей, яка відбувається у нібито зовсім незалежно від авторської суб'єктивної чи об'єктивної позиції. Отже, драма як рід літератури, що складає причину та сутність конфлікту, є не тільки основою, а й необхідністю в драматургії. Тільки цим можна пояснити вживання



слова «драма» в значенні тепер уже широковживаного терміна «драматургія», тобто такого виду літератури, твори якого будуються у формі поіменованого діалогу. Хоча таке пояснення - не виправдання, бо підміна слова «драматургія» словом «драма» веде до очевидної плутанини. Драма у значенні драматургії у цій праці вживатися не буде. А драматургія як вид літератури буде вважатися таким формальним (тобто діалогізованим) виявом суті та змісту драми, який найбільш точно й гармонійно відповідатиме суті та змісту конкретних і поодиноких сутичок (колізій), поєдинків двох конкретних супротивників та складній системі різноманітних дій і протидій, що разом складають конфлікт реальної чи художньої дійсності.

Застосування терміна «драма» на означення лише специфічного жанру драматургії потребує, на нашу думку, попереднього визначення сутності та змісту естетичної категорії «драматичне», яке й допоможе нам знайти принципову відмінність драми від трагедії та комедії.

Відштовхнемося від загальновідомого: і трагедія, і комедія як у реальній, так і в художній дійсності обов'язково є результатами якогось суспільного чи природного процесу і протилежними за характером кінцевих наслідків боротьби добра зі злом, ідеалу з антиідеалом, героя з антигероєм, позитивної людини з негативною тощо. Відомо також, що в художній, як і в реальній трагедії добро, ідеал, герой чи просто позитивна людина (позитивні сили взагалі) виступають значно слабшими, ніж їхні антиподи. А в художній і в реальній комедії - навпаки, сили негативні виступають уже настільки застарілими й ослабленими, що будь-які їхні протистояння силам новим і прогресивним, взагалі новому світові видаються просто смішними.

Трагічне й комічне, отже, - це такі *результати* реальних чи художніх конфліктів, які є на момент їх здійснення чи реалізації неминучими й законними.

Драматичне ж виступає і в житті, і в мистецтві як сам процес боротьби між силами-антиподами, де остаточна перемога добра над злом чи навпаки відбувається настільки рідше, наскільки фінал боротьби коротший від самого його процесу. При цьому слід пам'ятати: процес багатопланових протистоянь і навіть конкретних поєдинків далеко не завжди є простим просуванням одного з антагоністів до бажаної перемоги. Шлях до остаточної перемоги настільки неоднозначний і неймовірно складний, що інколи просто неможливо відрізнити перемогу від поразки, а не те, що передбачити чиясь перемогу. Саме на такій складності та неоднозначності ознак і характеристик драматичного процесу боротьби й будуються численні та неймовірні інтриги, детективні й так звані карколомні ситуації та сюжети жанру драми.

Драматичними слід називати такі характери й типи людей, у свідомості й сутності яких відбувається *постійна боротьба між позитивними і негативними початками* і які постійно беруть участь у таких же безкінечних суспільних явищах чи процесах, тобто в суспільних явищах та процесах драматичного характеру.

Таким чином, Драма - це такий жанр драматургії, в конкретних творах якого зображено процесуальні стани людей, їхні характери й типи, родинні, групові й загальносуспільні ситуації, поєдинки та конфлікти. І фіналами таких творів можуть бути або тимчасові перемоги одного з антагоністів, випадковість або й повна відсутність навіть натяку на будь-яку остаточну перемогу. Так звані «вічні» проблеми, як правило, породжують і «вічні» пошуки їх вирішення. І кожна окрема перемога у цих конфліктах може бути тільки (або як правило) тимчасовою.

У практиці вивчення драматургії існує і суто формальний підхід до визначення її жанрів - пошуки типів п'єс за внутрішньо-структурними та

зовнішньо-візуальним ознаками і передовсім за розмірами твору.

Відповідно до такого підходу розрізняють: п'єси-тетралогії, п'єси-трилогії, п'єси-діалогії, багатоактні п'єси, одноактні п'єси, п'єси-етюди, п'єси-картини (малюнки), репризи тощо.

Розрізняють типи творів драматургії і за іншими ознаками п'єс та за їх змістовно-функціональною призначеністю: п'єси й сценарії для театру й для естради, радіоп'єси, дитячі п'єси тощо.

Залишається лише уточнити такі поняття, як *монолог*, *діалог* та *полілог* - основні структурно-композиційні одиниці п'єси, основу основ будь-якого твору драматургії.

Термін *монолог* у більшості тлумачних словників трактується як роздум чи мова персонажа переважно драматургічного твору, звернені до самого себе. І виходить, що в цілому все вірно. Але далеко не кожному мову персонажа до самого себе і вже зовсім не кожен його роздум можна назвати саме монологом.

У п'єсі монологом слід вважати таку специфічну частину мовлення одного персонажа, в якій є свідоме, а тому й очевидне виключення («виривання») мовця із системи діалогічного чи полілогічного способу спілкування та мислення. Тобто діюча особа практично повинна перестати бути нею - вона мусить виключитися із загальної чи міжособистісної системи «дія і протидія» і залишитися в повній та очевидній самотності. Більше того, її «монологічні» думки й слова не повинні бути спрямованими на жодного з інших персонажів, не можуть бути оцінкою дій оточуючих людей чи відповіддю на слова і вчинки інших персонажів. Монолог - це перш за все ота сама внутрішня, особистісна дія людини на саму себе і відповідь самій собі, самооцінка й самопереоцінювання, це та внутрішня суперечність людини, про яку ми говорили, визначаючи типи конфліктів.

Отже, *монолог* - це таке мовлення персонажа до самого себе, яке містить у собі внутрішню дію і протидію персонажа самому собі або хоча б сумнів і пошук відповіді на нього.

*Діалог* - це така розмова *двох діючих осіб*, при якій кожна або майже кожна репліка одного мовця не тільки й не стільки спрямована на іншого, скільки повинна викликати в нього обов'язкову словесну чи жестову реакцію. Діалог - це протидія, посидинок *двох* людей, особистостей, позицій чи *двох* поглядів різної кількості людей.

Складніше з терміном *полілог*. Цього слова не знаходимо навіть у одинадцятитомному «Словнику української мови», не дають йому пояснень і словники іншомовних слів. Та й літературознавці далеко не завжди розрізняють *діалог* та *полілог*. І роблять вони це не тому, що не розуміють різниці між цими поняттями та явищами, а швидше через те, що так прийнято - будь-яку розмову між людьми все ще називаємо діалогом.

На відміну від діалогу у полілозі беруть участь три і більше особи. При цьому кожен із мовців може спрямувати свою інформацію чи репліку проти будь-кого, навіть проти тих, хто в данному полілозі участі не бере або й взагалі не присутній у п'єсі. Кожен із учасників полілогу може довільно реагувати на репліки присутнього чи будь-якого іншого персонажа або й на слова, дії, вчинки людей та подій, що здійснюються поза межами твору. Більше того, всі учасники полілогу можуть бути і носіями плюралістичного світобачення, дружно та неоднаково виражати одну й ту ж саму думку чи позицію. Словом, полілог - це така складна й багатомірна форма вираження чи відображення реального плюралізму життя, яка найбільше відповідає суті й змісту зборів, мітингів, маніфестацій тощо.

У процесі полілогічного мовлення люди можуть говорити і послідовно - один за одним, і всі разом, одночасно, перекрикуючи один одного тощо. А

все це в свою чергу вносить у дію твору особливу й додаткову гостроту, максимально концентрує увагу слухача чи глядача, торкається багатьох його особистих думок, емоцій та настроїв. З іншого боку, при полілогічному мовленні та мисленні персонажів п'єси створюється такий художній плюралізм поглядів, позицій і думок, у якому читач значно швидше знаходить саме свій погляд, свою позицію, свою або дуже близьку до своєї думку, точку зору. Тобто полілог, крім того, що він, як і діалог, робить читача своєрідним суддею над учасниками розмови, ще й прилучає його до «участі» у самій дії твору. Полілог учить нас не заборюватися в самому собі (як у монолозі), не ділити світ тільки на чорне й біле, моє й твоє (як це робиться у діалозі, де кожна діюча особа, протиставляючи себе іншому і борючись проти іншого, стає часом ще більш егоцентричною особистістю, ніж у монолозі), а бачити світ багатограним і, значить, реальним. Полілог навчає слухати не тільки свій голос та голос свого «противника», а й чути неймовірне багатоголосся протилежних, відмінних і подібних поглядів, мрій та сподівань.

Та й усе людське життя не стільки монологічне чи діалогічне, скільки полілогічне. Його симфонічність і полілогічність не помічає лише той, хто не хоче бачити безкінечних відмінностей змісту і форм суспільного буття.

Фактично саме на полілогічній, а не на діалогічній основі збудована більшість народних ігор, хорових переспівів, масових обрядів та звичаїв, народних ігрищ, гулянь та свят. Полілогічне мовлення характерне й для народних вистав. Воно досить широко представлене і в усіх визначних творах наших драматургів, може бути своєрідною національною ознакою всієї української, особливо народної, нової драматургії. Але це ще слід остаточно довести спеціальним дослідженням.

Отже, *полілог* - це дія і протидія трьох і більше осіб (точок зору чи позицій), груп людей тощо.

Цього теоретичного мінімуму, безумовно, не досить, щоб осягнути всю складність і багатогранність драматургії як специфічного виду літератури. Але ми й не ставили таких великих завдань. Ще раз нагадуємо: ми хочемо лише визначити основні джерела та спостерегти за процесом становлення і розвитку української драматургії від її першоджерел до початку ХХ ст. включно.

Не зайвими будуть і деякі інші зауваження.

Насамперед це стосується періодизації літературного процесу, а значить, і структури даної книги. Тут ми виходили з достатньо свідомого розуміння того, що будь-яке розчленування літературного процесу за принципами, які виводяться із суто теоретичних концепцій (хай навіть із позицій історико-хронологічних), мають дуже умовний характер. Мабуть, періодизація літературного процесу, який далеко не завжди тотожний історичному, повинна впливати з ряду еволюційних змін у ньому самому - активність процесу, наявність і боротьба методологічних, стильових та інших тенденцій, течій чи закономірностей. Виходячи саме з таких позицій, можна було б весь корпус авторів української драматургії і всі їхні твори достатньо обґрунтовано розчленувати на велику кількість періодів та підперіодів: власне фольклорний, фольклорно-релігійний, церковно-шкільний (до ХІХ ст.) тощо. Можна було б говорити про періоди підйомів та спадів у процесі розвитку національної драматургії протягом ХІХ і початку ХХ ст., а також про періоди більш чи менш рівномірного поступу.

І такий підхід, очевидно, буде застосований при написанні багатотомної праці про українську національну драматургію. Але сьогодні перед нами стоїть значно простіше завдання: простежити лише основні шляхи та найбільш помітні тенденції виникнення, становлення і розвитку досліджуваного явища. А тому ми, розмістивши весь матеріал у хронологічній послідовності



й виявивши його в загальному потоці явищ та подій, що складають процес еволюції тільки драматургії, помітили кілька найбільш виразних етапів та своєрідних «перевалів» між ними. Першим був етап язичеського, суто народного та народно-релігійного типу, від якого до нас дійшли діалогізовані ігри, деякі обрядові дійства та залишки всенародних святкових ігрищ типу купальських свят. Другий період складає процес боротьби язичеських народно-релігійних і календарних діалогізованих та інсценізованих обрядових дійств та вистав з церковно-християнськими обрядовими дійствами й виставами, в результаті чого з'явилась так звана народно-релігійна драматургія типу різдвяних та великодніх драм. Цей період - один із найтриваліших: Х-ХVIII ст. При цьому протягом XVI, XVII і до 70-х рр. XVIII ст. більш чи менш рівномірно формувалася та різновидність фіксованої на папері української драматургії, яку й прийнято було вважати власне початком нашої національної літератури для сценічно-рольового втілення. Після офіційної відмови церкви й церковних шкіл від лицедійства як форми виховання та навчання (починаючи з 70-х рр. XVIII і до другого десятиліття XIX ст.) в історії писаної української драматургії знову спостерігається «біла пляма». Але в той час досить широко діяв та розвивався вертеп, активізували роботу аматорський і приватний театри, а також суто народний театр, хоча цей матеріал дуже мало вивчений і до кінця не осмислений.

А позаяк від усіх щойно перерахованих періодів у нас на сьогодні дуже мало записаних текстів, розглянемо ці проблеми у розділі, який названо дуже умовно - «Періоджерела української драматургії».

Новій українській драматургії поклали початок у кінці другого десятиліття XIX ст. переклад П. Гулаком-Артемовським французької трагедії «Атрей і Фіест» (1818) та «комічна опера» І. Котляревського «Наталка Полтавка» (1819). Далі розвиток драматургії був досить активним. Уже в 40 - 50-х рр. можна спостерігати її помітний спалах. Та у 60-х рр., особливо в першій половині цього десятиріччя, стало більш ніж очевидним затухання цього процесу. Тоді ж починається й нова хвиля підйому з помітно новими ідейно-теоретичними тенденціями авторського світобачення. Тому наступний розділ книги названо «Українська драматургія 20 - 60-х рр. XIX ст.».

Менш помітним є «перевал» між українською драматургією 60 - 90-х рр. і драматургією кінця XIX - початку XX ст. Тоді, у 90-х рр., хоча й спостерігається деякий кількісний спад, однак головне в тому, що в українській драматургії з'являються нові широкомасштабні теми, автори й персонажі піднімаються на нові рівні осмислення загальнолюдських проблем, ідеалів та критеріїв. А звідси, відповідно, й назви двох останніх розділів книги: «Українська драматургія 60-90-х рр. XIX ст.» і «Українська драматургія кінця XIX - початку XX ст.».

У зв'язку з тим, що ми беремося проглянути надзвичайно великий відрізок процесу становлення і розвитку національної драматургії, в книжці досить рідко будуть зустрічатися звертання до конкретних текстів, до мінімуму будуть зведені характеристики навіть найвидатніших творів - переважатимуть короткі огляди, загальні характеристики тощо.

Але після характеристики кожного окремого періоду виникнення, формування і розвитку української драматургії подається список основних діалогізовано-драматичних творів, що були написані чи створені саме в цей (перед цим розглянутий) період.

Звичайно, подані списки не є переліками абсолютно всіх творів кожного з періодів, оскільки сьогодні це просто неможливо. Подаються лише рекомендовані для ознайомлення й читання - на нашу думку, найважливіші і такі, що найбільше виражають саме національний характер нашої драматургії і процесу її розвитку.

## ПЕРШОДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Вітчизняні літературознавці, вивчаючи драматургію і театр стародавнього світу (зокрема, Греції та Риму), шукають і успішно знаходять першопочатки і першоджерела класичної драматургії і класичного театру тих часів у народному лицедійстві - у народних іграх, обрядах і, нарешті, у народних гуляннях та виставах, а свій національний театр і свою національну драматургію схильні вважати запозиченими, принесеними з чужого поля - з Польщі, Німеччини, Франції тощо.

Багато сучасних російських учених першою російською національною п'єсою називають «Артаксерксове дійство», написане іноземцями, запрошеними царем Олексієм Михайловичем у 1676 р. для організації театру в Москві. Звідси, як вони вважають, і почалась історія російського національного театру. Хоча останнім часом погляди на цю проблему змінюються.

Щось подібне спостерігається і в Україні: досить глибоко обґрунтовані думки про деякі запозичення української церковно-шкільної драматургії XVI-XVIII ст. від західноєвропейської все частіше уточнюються - запозичення як теоретичного, так і практичного плану, виявляється, здійснювалися церквою та її академією не стільки від католиків Польщі, Німеччини та Франції, скільки від православних греків, передусім безпосередньо від античності та православного середньовіччя Греції і Візантії.

Перед з цим у XX ст. українськими фольклористами почалося активне вивчення не тільки народних дум, пісень, казок, а й народної драми - діалогізованих народних ігор і обрядів, лицедійства бродячих акторів, скоморохів, народних сенок, гулянь і вистав, народного лялькового театру, що називався вертепом.

І, напевне, прийшов час не заперечувати чи протиставляти думки та знахідки фольклористів і літературознавців, не абсолютизувати досягнення одного якогось вченого, а спробувати привести всі наші спільні досягнення в якусь певну систему. Більше того, нам видається необхідним для вивчення першоджерел української національної драматургії врахування і власне церковно-християнських та народно-релігійних діалогізованих обрядів і дійств, на основі яких творилися і ставилися не тільки різдвяні та великодні драми-видовиська, а й твори етично-морального, суспільно-релігійного та філософсько-ідеологічного плану.

Отже, спробуємо розглянути процес виникнення національної драматургії як дію і наслідок цілої системи її витоків.

Оскільки найпершою, найважливішою і в той же час найпомітнішою ознакою драматургії є діалог, спробуємо розглянути і бодай у найзагальнішому плані охарактеризувати ті явища словесної народної творчості, де зустрічаються словесні поєдинки людей: в іграх, обрядах (як народного, так і релігійного характеру), у народних виставах і в деяких інших жанрах народної творчості.



## НАЙГЛИБШІ КОРЕНІ НАШОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Уже в окремії системі сигналів чи звуків, якими користуються тварини при спілкуванні між собою, є такі засоби, якими виражаються певна дія на «співрозмовника» і протидія («відповідь» на таку «дію»). У словесній мові людей дія словом однієї людини на іншу і, звичайно, відповідна антидія (а все це разом і є першопрчиною і першоосновою діалогу) набули не просто важливих функцій людського мовлення, а й перетворилися на основний засіб вираження людських стосунків майже на всіх рівнях матеріального і духовного життя суспільства, всього людства. І тому діалогізація використовується людиною уже з перших років її існування.

Однією з найдавніших форм діалогів, що дійшли до нас у майже первісному вигляді, є гра, і перш за все та гра, котра містить у собі не тільки поєдинок жестом і дією, а й поєдинок словом.

Дослідники найдавніших і сучасних їм українських народних ігор<sup>1</sup> майже одностайно відзначили їх особливо «балакучий», образно-поетичний та музичний характер. А словесні та пісенні перегуки і навіть своєрідні співочі змагання ще й тепер є специфічно-національною ознакою українських народних ігор.

Так, помітної гостроти протистояння спостерігаються уже в найдавніших іграх нашого народу, де зафіксовано досвід людини, що, вперше пізнаючи світ, стикалася з хижаком (ігри «Ведмідь», «Вовк», «Вепр»), з особливим і, як їй часом здавалося, пророчим співом птахів («Сич», «Ворона»). Людина намагалася знайти найбільш ефективні жести, дії і слова в поєдинку з представниками тваринного світу або із явищами природи - в цьому плані цікаві досить галасливі й багатослівні ігри «Дош» та «Шум», учасники яких, ніби змагаючись зі стихією, прагнуть перекричати, а точніше, «перегриміти» і «перешуміти» саму природу.

В циклах дівчачих та хлоп'ячих ігор діалог уже ведеться між людьми. І якщо хлопці, наприклад, змагаючись у перетягуванні палиці («Бука перетягувати») чи мотузка («Перетягнути чорта») або в майстерності володіння якоюсь інструментом («Забивання сокири», «Стук-стук молоток» та ін.), користуються словом лише як засобом формування чи вияву відповідних емоцій, то в дівчачих іграх типу «Печу-печу хлібчик», «Коломийки», «Марени», «Подоланочка» діалог уже відіграє значно важливішу роль. Особливо цікава в цьому плані гра «Нелюб і милий», в якій дівчина, зустрічаючи по черзі то нелюба, то милого, не тільки виражає своє ставлення до кожного з них жестом і словом, а й вступає з обома хлопцями в невеличкий, але виразний діалог: у першому випадку - це діалог-суперечність, а в другому - діалог-гармонія.

Надзвичайно популярними й сьогодні залишаються забави, в яких беруть участь одночасно і хлопці, і дівчата. Тут зустрічаємо діалоги між хлопцем та дівчиною, між гуртом дівчат і гуртом хлопців, між дівчиною і хлопцями чи між хлопцем та дівчатами. Нерідко всі ці варіанти діалогічного мовлення зустрічаються в одній грі («Дзвін», «Рушники», «Маяк»). Ось приклад із «Дзвону»:

В е д у ч и й: Чиї ворота?

В с і у ч а с н и к и: Дмитрові!

В е д у ч и й: А це чиї?

В с і: Петрові!

В е д у ч и й: Бий, грім! Дзвени, дім!

<sup>1</sup>Починаючи з О. Терещенка, який у 1848 р. здійснив першу публікацію частини народних ігор, і далі: М. Маркевич - 1860; П. Чубинський - 1872 і 1877; С. Ісаєвич - 1887; П. Іванов - 1890 і 1898 рр.

А в таких масових іграх, як «Просо» (варіантна назва: «А ми просо сяjali»), «Золоті ворота» тощо, вже є і пісенно-хоровий перегук, тобто діалог ведеться у формі «розмови» двох хорів. Такого типу записаних ігор ми й сьогодні маємо кілька десятків, хоча й створені деякі з них, очевидно, ще в глибокій язичеській давнині.

Набагато складнішими за формою та змістом і пізнішими за часом створення - і половина нашого тисячоліття - є ігри «Війна», «Стрільці» та їм подібні. Тут уже присутні елементи масового дійства. А це вже такі моменти гри, коли до діалогів двох осіб, до полілогів великої кількості людей додаються такі короткі і вольові слова чи репліки деяких з її учасників, які не потребують чисісь відповіді, а стають керівництвом до дії значної частини учасників, та й самі люди починають діяти не стільки за якимось вигаданим сценарієм, а швидше за логікою розвитку подій або відповідно до загального настрою.

Не зовсім популярні в нашому суспільстві, а то й зовсім забуті ігри «Пан», «Піп», «Дід і баба», «Кума», які виникли значно пізніше (XVI - XVIII ст.). І діалоги в них складніші: триваліші за часом (більші за розмірами), різноманітніші за змістом (від питань релігії і світської влади - до дискусій про справедливість, порядність і повагу до людини), за формою (урізноманітнюються репліки та висловлювання учасників діалогу, з'являються «слова до глядача» і «слово про себе» тощо). А відсутність у цих ігрово-сценах великої кількості людей і галасливих полілогів роблять їх помітно камерними і по-своєму сценічними.

Так, уже в найдавніших і пізніших іграх нашого народу почав формуватися діалогізований тип напівхудожнього и художнього мовлення, тобто почала зароджуватися драматургія найпростішого життєвого досвіду, втіленою в найпримітивніші і найдоступніші форми діалогів та полілогів. І, як бачимо, ці найперші і найпрозоріші джерельця діяли і діють понині від енергії вічних і найважливіших протиріч та протистоянь: людина і природа, людина і людина, людина і колектив, дівчата і хлопці, особистість і колектив, народ і народ. Виявилися в народних українських іграх і перші національні ознаки діалогів та полілогів: чітка природна чи суспільна зумовленість їх виникнення; обов'язкова логічна пов'язаність реплік; розмірений і мелодично організований темпоритм мовлення учасників діалогів. Багатство образно-художніх засобів виявляється уже в назвах багатьох ігор: метафоричні - «Золото хоронити» і «Чорта тягнути»; ніжно-пестливі - «Подоланочка» та «Койструбонька»; пісенно-мелодичні - «Летів лебідь» та «Нелюб і милий»; з наявністю образних епітетів - «Золоті ворота». А вже про образність та емоційну забарвленість самих реплік (особливо хлоп'ячих) і говорити годі - більшість із них просто пересипані «зіроньками», «соколикками», «ластівками» тощо.

Буде сповна природним, коли у читача цих рядків виникне і таке питання: а чи має, власне кажучи, пряме відношення елементарний діалог дитячих та юнацьких ігор до драматургії як такого виду літератури, що призначена для безпосереднього втілення на сцені? Чи не дійдемо ми до того, що станемо кожен життєвий діалог вважати першоосновою драматургії? І тоді її першоджерелами стануть фактично всі суспільні словесно-дійові поєдинки.

В принципі воно так і є: кожна нова епоха і кожен окремих народ вносять у світову драматургію найтипівіші і в той же час національно-специфічні діалоги зі свого реального життя. Більше того, часом невдаха-драматург просто копіює ці словесні поєдинки, забувши (чи не зумівши) надати їм художньо-образного, узагальнюючого характеру. А дитяча гра - це лише той перший шабель до вершини лицейської художності, ставши на який, людина просто вимушена, неодмінно зобов'язана «грати», тобто висту-

пати не в своїй природній ролі і, значить, певним чином перевтілюватися, наближатися до сценічного дійства. Тому всі народні ігри можна досить чітко поділити на змагально-силові (спортивні) і змагально-рольові. Саме про останній тип ігор ми й вели мову, саме вони й повинні, на нашу думку, розглядатися найглибшими корінцями будь-якої національної драматургії, її первісним витокком.

Цікавою і досить корисною могла б вийти розмова про наявність, зміст, форми, ознаки та функції діалогів у народних піснях, баладах, легендах, думах і особливо в казках та анекдотах, які в XIX ст. часто і досить легко інсценізувалися, перетворюючись у веселі водевілі, драматичні етюди, сценки тощо. Але не маючи такої можливості, висловимо бодай кілька думок про деякі діалогізовані твори.

Відкриємо одне з останніх видань збірника «Пісні родинного життя»<sup>2</sup> і читаємо майже кожную четверту чи п'яту діалогізовану пісню: «Ой, над морем, над лиманом», «Ой, в броду, в броду пили гуси воду», «Журба за журбою, туга за тугою», «Ой, у полі билинина, туга не втихає». В історичних піснях, окрім такого ж багатства діалогів, зустрічаємо ще й різноваріантні зміни в діалогах. А почитаймо «Українські народні казки»<sup>3</sup>: на сто шістьдесят три казки з півсотні не просто такі, що містять у собі діалоги, а повністю діалогізовані. Особливо це спостерігається в казках для дітей наймолодшого віку.

## ДРАМАТУРГІЯ НАРОДНИХ ОБРЯДІВ

Наступним етапом образно-рольового втілення суперечностей і протистоянь між людьми можуть розглядатися найрізноманітніші природно-життєві обряди, тому що в такого типу дійствах чи лицедійствах уже значно більше умовностей, вони міцніше прив'язані до часу (календаря) і простору (проводяться в більш менш чітко визначеному місці), мають очевидний соціальний характер, а іноді й переростають у звичай - неписаний закон чи принцип суспільного співжиття. Та й образно-ігровий елемент в обрядах виконує значно важливішу функцію.

Як й ігри, обряди складають кілька типів, і кожен із них має свої особливості діалогізації, а тому розглянемо кожен тип окремо.

Чи не найдавнішими і найприроднішими серед обрядів є обрядові ігри та ігрища. На відміну від ігор попереднього циклу, обрядові ігри «Володар», «Ворота», різноманітні «веснянки», «гайвки», весняні та купальські «ігрища», свято врожаю, осінньо-зимові вечірніці перш за все значно довготриваліші, ніж звичайні ігри. У них лише зрідка беруть участь по кілька чоловік, а частіше - десятки, сотні (а то і тисячі) людей. Це воістину театралізовані масові дійства, сценарії яких «писали» сама природа людини і суспільний характер її існування. Недарма саме проти цього циклу найбільш природних обрядів особливо жорстоко і планомірно вела боротьбу християнська церква на Русі, називаючи їх «бісовськими ігрищами».

Діалоги в цих обрядах значно триваліші, різноманітніші за формою і вагоміші за змістом. Тут уже мова йде і про питання соціального стану людини чи родини («Ворота»), якоюсь мірою і влади («Володар»). А у весняних та купальських ігрищах представлені майже всі верстви населення і всі основні проблеми життя цілого суспільства. Тим більше, що такі обрядові дійства тривали іноді кілька днів. Надзвичайно масовий характер цих обрядів, розмаїття особистостей учасників сприяли активному розвитку полілогічно-

<sup>2</sup> Див.: Пісні родинного життя. - К., 1988.

<sup>3</sup> Див.: Українські народні казки. - К., 1987.



го мислення, вибухові як позитивних, так і негативних емоцій, появі в процесі дійства конкретних і реальних суперників у коханні. А все це разом свідчить про новий етап становлення й утвердження ідеалів та антиідеалів суспільства і особистості, що є надзвичайно важливим для всього подальшого розвитку мистецтва взагалі і драматургії зокрема. Адже вона далі тільки тим і житиме, що відображатиме чи імітуватиме боротьбу між позитивним та негативним початками, протистояння діаметрально протилежних (часто і антагоністичних) настроїв, поглядів, ідей тощо.

Воюючи фактично проти нормальних і природних людських обрядів переважно урочистого і по-своєму святкового характеру, християнська церква і в усій Європі, і на Русі десь аж до XIV ст. пропонувала людям на заміну такого типу язичеських обрядів свої. Це здебільшого містеріально-церковні, обрядові дійства: хрещення, вінчання, молебен (коротке моління за успішне завершення якоїсь справи або за здоров'я якогось чоловіка), заутрення (ранкова церковна відправа), вечерня (вечірня відправа) та ін. Але перелічені та подібні обрядові дійства мали характер таємний і закритий (тобто містеріальний), і здійснювалися вони у більшості випадків у самій церкві. Навіть заупокійне релігійне моління на похоронах проводилося в межах прицерковної огорожі, бо кладовища, як правило, містилися на церковній території, що надавало моменту поховання людини особливої вагомості.

Обрядово-календарні ігрища та гуляння слів'ян-язичників після багатовікового тиску православно-християнської церкви помітно змінювалися: поступово звужувалися їх масштаби, віддалялися від поселень місця проведення забав, обмежувалися функції діалогів та галасливих полілогів - всі ці масові ігрища та гуляння поступово перетворювалися на своєрідні обрядово-календарні ігри. Приблизно такий характер всі вони зберегли і дотепер. А протягом XIII - XVIII ст. сформувалися і такі народні обряди, в характері і змісті яких виявилися вже й національні ознаки українського, російського та білоруського народів. Серед них найстійкішими і найпопулярнішими в Україні були Менини (Іменини), Посвята в парубки, Посвята в козаки, Оглядини, Заручини, Сватання, Весілля (всі варіації), Проводи до війська, Проводи на війну, Родини, Гостини, Благословіння, Зустріч невістки, Відселення молодої пари, Новосілля, Заповіти, Похорони тощо. І хоча на всіх цих обрядах лежить знак релігії (від хрещення дитини до попівської молитви над покійником), проте основне дійство уже відбувалося поза церквою. А на таких обрядах, як Посвята в парубки, Оглядини, Сватання, Заручини, і зовсім обходилися без священника, нерідко й без релігії взагалі.

Цей тип обрядів настільки діалогізований і театралізований, що міг частково задовольнити невмирущу потребу народу в лицедійстві. Та це, власне, й був своєрідний народний театр повсякденного буття, бо ні народження людини, ні посвяти та проводи чи навіть похорони не обходилися без різноголосся побажань, життєвих настанов і наказів, спогадів про померлого, без діалогів між «винуватцем» свята і кимось із присутніх. У діалог пробували вступати навіть із покійником.

Більше того, під час здійснення деяких із щойно перелічених обрядів (як, наприклад, на весіллі) люди вдавалися до переодягань («ражені», «цигани»), до розігрування невеличких, але виразних сценічних дій (викрадення у нареченої якихось речей або й самої нареченої, перетинання шляху молодих до хати з метою одержати «викуп»). При всьому цьому використовувалися дотепні і гострі діалоги чи репліки до молодих. Неписані «сценарії» таких обрядів передавалися із вуст в уста, з покоління в покоління крізь віки. Творчі натури талановитих свашок, організаторів обрядів робили ці дійства цікави-

ми і неповторними. Перевітлення учасників сватання, весільних «циган» і навіть плакальниць на похороні досягало нерідко справжнього високохудожнього образного вираження реальних стосунків між учасниками обрядів. Зміст діалогів - це вже не тільки саме реальне життя і реальні протистояння людей, що беруть участь в обрядах, а й їхні мрії про краще майбутнє, про матеріальний достаток, про зовнішню і внутрішню красу людини, про її краші риси - доброту, щедрість і порядність.

Так, при сватанні діалог між сватами і батьками нареченої використовувався не тільки для досягнення їхньої згоди на майбутнє одруження хлопця та дівчини, а й для з'ясування таких питань, як: чи хазяйновиті і роботязчі молоді люди, які хочуть вступити в шлюб; чи здорові вони; чи не потворні зовні; чи не мають якогось прихованого «дефекту»; одне слово - чи придатні вони для майбутнього самостійного подружнього життя і для продовження роду.

Весільні діалоги - це ціла низка розмов між молодим і нареченою, між друзками молодого і друзками молоді, між сватами (батьками молодих), між молодими і батьками, між молодими і «рядженими» чи «циганями», котрі хочуть не тільки «наворожити щасливе майбутнє і з десяток дітей молодяттам», а ще й «виворожити» собі чарочку хмільного, щось смаченьке на закуску чи якусь пам'яточку про це весільне свято. Зовнішня грайливість не зовсім тверезих діалогів на весіллі - це не тільки і не стільки форма розваги, а й засіб вияву характерів учасників весільного обряду. Іноді зміст і форма розмов на весіллі пам'ятаються молодими ціле життя і весь час відбиваються на їхніх стосунках.

Весільний обряд - це вже таке своєрідне дійство, яке (коли воно організоване і проведене талановитими людьми) дуже схоже на театралізовану народну виставу.

## НАРОДНІ ВИСТАВИ

Народна вистава відрізняється від обрядового дійства багатьма факторами: помітною незалежністю від календаря (тобто від часу) і місця (її можна розіграти в селянській хаті, на вигоні тощо) постановки; необхідністю перевтілення (виконавці ролей у виставах мусять грати не самих себе, а жити життям діючої особи); мінливістю змісту, форм і засобів самовираження діючих осіб (обряд в цьому плані значно консервативніший, бо вимагає діяти чи говорити те, що належить, і там, де належить, а при постановці народної вистави, як правило, використовується лише сюжетна основа, фабула, а зміст береться з життя того конкретного часу і поселення, де ставиться вистава) та ін.

І все ж основними найважливішими ознаками вистави, що принципово відрізняють її від обрядового дійства і тим більше від самого обряду, є її всеохоплююча і постійна умовність та узагальненість.

Умовними і максимально узагальненими у народних виставах є імена діючих осіб: Дід, Баба (вистава «Млин»), Хазяїн, Сусід перший, Сусід другий («Коза») тощо. Такі персонажі мають умовно-типові характери. Умовно створюються і сприймаються сцени, ситуації та епізоди вистави. І вже зовсім умовно виконуються ролі діючих осіб. А це значить, що роль Діда чи Баби може виконувати хто завгодно, аби він робив це майстерно, тоді як в обряді всі його учасники, якщо і грають, то грають самих себе.

Отже, народна вистава відрізняється від обряду майже так само, як сучасна театральна вистава від того, що ми бачимо в реальному житті. Різниця тільки в тому, що в обряді і особливо в обрядовому дійстві маємо вже



значну долю умовності і театральності, тобто в них присутній елемент акторської гри і помітна сформованість соціальних типів людей.

Ще однією важливою ознакою народної вистави є її творчий характер. І справа тут не тільки в тому, що постановники, скажімо, вистав «Млин» чи «Коза» (інша назва «Водити козу») можуть наповнювати сюжетну назву своїм «домашнім» змістом. Зміст вистави «Коза» дійсно настільки міцливий, що навіть сучасні вчені-філологи, продискутувавши якось у Києві на симпозіумі кілька днів, вибрали з посеред себе Хазяїна, дали йому завзяту і битливу живу Козу і розіграли відомий у народі сюжет на академічний лад. Хитрий і веселий Хазяїн водив поміж ученими ту Козу, а вона або на вухо Хазяїнові, або й на весь зал випитувала в старих і молодих мудреців ХХ ст. всі їхні сердечні і наукові секрети, примушувала розповідати веселі і страшні історії, висувати концепції та гіпотези... Творчий характер народних вистав - це насамперед відсутність якогось раз і назавжди даного сценарію, це постійна можливість для постановника бути вічним співавтором.

Близькою за характером, але складнішою за змістом є вистава «Млин». У ній захмелілий старий Мірошник, мелючи не тільки борошно, а й небиліці, дізнається, що до його Баби пішов «коханець». Приймаючи таку вість як жарт і похвалившись перед людьми тим, що в нього Баба ще ого-го, Мірошник все ж побіг додому швиденько. І (о неси!) в хаті дійсно чужий чоловік... Лише під кінець з'ясувалося, що то не коханець, а родич.

Вся вистава пересипана розповідями про подібні випадки. І в них люди ніби змагаються в дотепності та в тому, хто більше дошкулить Мірошникові, збуджуючи його ревності. Але старий не тільки не піддається дотепам присутніх, а й гостро відповідаючи на репліки, сам викриває їхні любовні походеньки та сімейні грішки, над якими сміються всі присутні. В другій дії (тобто вдома) Мірошник веде справжнє етико-моральне «слідство», з'ясовуючи характер стосунків між дружиною та гостем.

Як бачимо, тут уже досить складні і стійкі сюжет і зміст, присутній провідний персонаж із типовим українським характером, гумористично-іронічне світосприймання, притаманне українському народові, з-під посмішки якого проглядає серйозне ставлення до чистоти сімейних стосунків. Діалоги не тільки постійно перемішуються з полілогічною реакцією присутніх на вдалі репліки провідних персонажів, а й нерідко переходять у полілоги. А своєрідний сценарій (якщо можна вжити даний термін в дещо відмінному значенні) вже помітно нагадує і зміст, і форму багатьох українських водевілів та гумористично-розважальних комедійок ХІХ ст.

В Україні і в Росії широко побутувала і народна вистава «Цар Максиміліан», до думки про російське походження якої схиляється більшість фольклористів. Цей твір ставився в Україні як потреба в простій, навіть наївній формі осмислити спосіб життя панства взагалі і придворних та самого царя зокрема. Лакейсько-інтриганська «діяльність» придворних, рабство царської челяді, боротьба за владу, самодурство царя - основний зміст вистави.

Ставилася в Україні і ще одна, дійсно російська народна вистава «Лодка». Відтворюючи характер та діяльність Степана Разіна, цей твір викликав серед українців значний інтерес, адже в Україні у цей період теж відбулося кілька значних повстань і бунтів.

Отже ці російські народні вистави якоюсь мірою компенсували вакуум українських вистав про міжкласову боротьбу та розбрат серед панівної верхівки.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА  
Шірозида КНІ

## ЦЕРКОВНІ ОБРЯДИ, ДІЙСТВА Й ВИСТАВИ

Відомий український письменник-полеміст, борець за незалежність України І. Вишенський, звертаючись до православних священників, ще в другій половині XVI ст. гостро критикував тих із них, хто вдавався до створення релігійних комедій - так називалися тодішні церковно-обрядові вистави та видовиська містеріального типу. На думку Вишенського, сам факт будь-якого лицедійства суперечив християнсько-православному віруванню, але епоха Відродження найпрогресивніших ідей і форми мистецтва стародавнього світу, що охопила тоді практично всю Європу, ламала і найстійкіші канони й пробивала найтовщі церковні стіни православ'я. По всій Україні, а особливо в Києві та навколо нього, різдвяні та великодні церковно-містеріальні обряди почали виноситися за межі церкви; вони все більше обростали декламаціями, хоровими співами і переспівами, ходінням священників і прихожан навколо церкви чи церковної огорожі. Такі дійства почали активно прикрашатися не тільки корогвами та хрестами, а й іконами, спеціально для цього написаними картинами, барвистими стрічками. Священники одягали в такі дні особливо яскравий одяг. І дійство перетворювалося в справжнє святкове видовище. Тодішні люди, котрі не мали ніяких розваг та свят, крім уже названих нами ігор та обрядів, досить рідкісних народних вистав, сприймали все це з особливою цікавістю. А постійні звернення священників до самого вседержителя надавали таким священнодійствам особливої урочистості, піднесеності і таємничості.

Народна пам'ять зберегла до сьогодні кілька більш-менш повних сценаріїв таких видовиськ та декілька уривків з них: Різдвяна драма, Різдвяна містерія, Дійство на Рождество Христово описанное, Великодня драма в двох частинах, Христос Пасхон, Страдающий Христос, Дійствие на страсти Христови списанное та ін. Всі ці дійства досить далекі від справжнього театрального мистецтва, якого тоді вже досягла народна вистава. Але у цих, переважно монологізованих молитвами та повчаннями виставах, часом досить вдало вкраплюються діалоги між царем-дітовбивцею Іродом та іншими царями, між Ісусом Христом та його учнями.

І все ж до справжньої драматургії таким виставам було далеко. Ще менше відношення вони мали до української національної драматургії та до життя України, бо основний їх зміст - це фрагменти з Біблії, написаної тисяч років тому і неукраїнцями. Це лише перші спроби біблійних інсценізацій.

## ШКІЛЬНА ДРАМАТУРГІЯ XVI-XVIII СТ.

Історію української драматургії до XIX ст. розпочинали, як правило, з діалогів та п'єс, що були написані в XVI - XVIII ст. у братських школах, у Києво-Могилянській колегії (а пізніше - академії) та в інших навчальних закладах того часу і одержали загальну назву «шкільна драма» (тут слово «драма» вживається у значенні «драматургія»). Твори такого типу в більшості своїй не тільки збереглися в записках текстів, не тільки мали авторство, а й були за формою власне п'єсами, а не усними сценаріями театралізованих видовищ. Тому такий початок історії нашої вітчизняної драматургії на певному етапі був не тільки сповна правомірним, а певною мірою єдино правильним. Адже був і період, коли дослідники історії літератури визначали родовід української драматургії від «Наталки Полтавки» І. Котляревського, тобто з 1819 р. Тут треба зрозуміти, що йде поступове, але систематичне заглиблення думок у цілісний і складний процес ставлення, розвитку і розквіту національ-

ної драматургії. Люди помічають на перших порах найяскравіше і найдоступніше, потім приходять до менш помітного, але не менш важливого, і, нарешті, - до найдрібніших і надзвичайно важливих першоджерел досліджуваного явища. Така логіка і природа людського пізнання. Отже, «шкільна драма» - це один із важливих етапів становлення української драматургії взагалі.

Розпочала своє існування шкільна драматургія з кінця XVI ст. у так званих братських школах - у навчальних закладах, організованих українськими і білоруськими братствами, товариствами міщан, що боролися проти ополчення та окатоличення українців і білорусів.

## ДЕКЛАМАЦІЇ ТА ДІАЛОГИ

Першими творами шкільної драматургії були невеличкі, переважно віршовані декламації та діалоги навчального характеру. Такі твори, зокрема декламації, являють собою короткі композиції чи підбірки віршів на церковно-релігійну тематику. Частіше всього вони присвячувалися таким релігійним святкам, як Різдво та Великдень. За формою, це ще не п'єси і не сценарії в сучасному розумінні цього слова, а лише набір творів для декламування на одну тему: про народження Христа, про його муки і смерть, про воскресіння і вознесіння в царство небесне тощо.

Далі добиралися або писалися твори на ту ж тематику, але вже вірші пов'язувалися між собою і формально, і за змістом так, що виходив діалог. Це й були перші невеличкі п'єски-діалоги з шкільної драматургії, які учні мали вивчати напам'ять, розігрувати спочатку перед класом. Іноді найбільш талановитим «артистам» доручався виступ і на святковому зібранні парафіян біля школи чи церкви. Діалоги писалися церковно-книжною українською, зрідка польською мовами. На сьогодні відомо лише кілька таких творів, наприклад: «*Deklamatio*» М. Базилевича, «На Рождество Господа Бога и Спаса нашего Исуca Христа вѣршѣ» і «Вірши на Воскресеніє Христово» Памви Беринди, «Розмишленіє о муцѣ Христа Спасителя нашего» І. Волковича, «Бран честных седми добродѣтелей с седми грѣхами смертными» Й. Горленка, «Вѣршѣ на жалосный погреб... Сагайдачного» К. Саковича.

Деякі з діалогів писалися прозою, частіше - віршем.

Всі ці твори були дуже далекими від реального життя за змістом, а ще далі - від живої розмовної народної мови: біблійна лексика, пишномовні церковно-проповідницькі інтонації тощо. А кінцевою метою написання, вивчення і розігрування таких діалогів було виховання шкільних отроків та слухачів у душі абстрактних православно-християнських ідеалів і догматів.

## ШКІЛЬНІ П'ЄСИ ВІДОМИХ АВТОРІВ

Викладачі словесності та поети, яких не задовольняли примітивні школярські декламації й діалоги, особливо викладачі Києво-Могилянської академії, в першій половині і в середині XVII ст. почали писати великі п'єси, які були вже не тільки звичайними традиційними інсценізованими ілюстраціями до святих писань, а й спробами відобразити деякі моменти з історії та навколишній світ.

Одними з найдавніших шкільних п'єс були «*Tragaedia albo wizerunk smierci przeswitego Jana...*» Я. Гаватовича та «*Komedia uniatow z prawoslawnemі*» С. Стріпещького. Написані поляками їх рідною мовою, вони не стали



популярними в Україні, але послужили одним із доказів того, що шкільна драматургія ніби то взагалі виникла і сформувалася під впливом західноєвропейської, зокрема польської, драматургії.

Але В. Маслоук, вивчаючи «Латиномовні поетики і риторики XVII - першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні», прийшов до переконливого висновку, що тодішні київські теоретики орієнтували українських драматургів виключно на православну грецьку і візантійську драматургію, а не на західноєвропейську (католицьку). І це дійсно дуже добре проглядається у формах шкільних п'єс. А це значить, що загальноєвропейський процес відродження драматургії й театрального мистецтва в Україні в XVI - XVII ст. проходив значно складнішим і своїм, неповторним шляхом, аніж просто запозиченням.

Ілюструючи та інсценізуючи святі писання («Комедія на день Різдва Христова, або Рождественская драма» і «Комедія на Успеніє Богородици, або Успенская драма» та «Об Ироде» Д. Туптала та ін.), українські автори все частіше і частіше стали задумуватися над співвіднесеністю та взаємозалежністю ідеалів християнства з реальним життям («Властотворний образ чоловіколюбія Божія» і «Комическое дѣйствіе» М. Довгалевського, «Образ страстей мира сего» С. Ляскоронського). В поле зору драматургів потрапляють не тільки святі і напівлегендарні особистості («Tragaedia...» Я. Гаватовича, «Благоутробіє Марка Аврелія» М. Козачинського, «Трагедокомедія, нарицаемая Фотій» Г. Щербацького тощо), а й конкретні історичні діячі - «Іосиф патріарха» Л. Горки, «Трагедія, сирѣчь печальная повѣсть о смерти послѣдняго царя сербскаго Уроша V и о падении сербскаго царства» М. Козачинського та особливо «Владимир» Ф. Прокоповича.

Тематика авторських п'єс, як бачимо, досить різноманітна. І хоча в жодній з названих чи не названих шкільних п'єс навіть не згадуються селяни та ремісники як представники основних мас населення тодішньої України, все ж провідні теми духовного життя пануючих класів і церкви розкриті досить повно і багатогранно.

Інсценізуючи міфи Біблії, тобто прагнучи відобразити те, чого в реальному житті немає (безсмертну душу, ангелів, форуну, сатану), драматурги, звичайно, вдавалися до уособлень, персоніфікацій і символіки. А це породжувало потребу в цілій системі всіляких іносказань і неминуче приводило до значних ускладнень форми творів.

Так, п'єси М. Довгалевського, В. Лашевського, С. Ляскоронського і Д. Туптала настільки переповнені «добродетелями», «світлими» і «темними» ангелами, «небесними вістями», «посланниками Божими» та іншими символами й фантазмагоричними образами, що їх іноді без талановитого сценічного втілення просто важко зрозуміти. А це вже ознака не просто релігійно-класицистичного світосприймання, а і його завершальної стадії - стилю бароко.

Цей стиль вігнатових і замудрих слівес, речень, сюжетів та образів, прагнучи підняти людину над «брудним» і «нещастивим» світом і підняти її до тодішніх церковно-ідеалістичних висот філософського споглядання, відривав і самих авторів від реалій сучасності. І все-таки найпередовіші драматурги в кращих своїх творах залишалися «на землі». Це особливо помітно на системі конфліктів.

Конфлікти більшості авторських шкільних п'єс - це внутрішня боротьба людського духу. З одного боку, спокусливий (славою, почетом, багатством) світ і після смерті означає вічні муки в пеклі. А з другого, фанатичне вірування і аскетичне животіння означає по смерті вічний рай. Третього немає: ні свободи вибору, ні турботи про когось іншого, ні боротьби за щастя

іншої людини - все тільки для себе, для своєї вічної душі. Вся боротьба - це боротьба проти власних емоцій, почуттів і пристрастей, поодинок свідомості людини з її живою природою, призначеною для нормального життя. А фінал кожної такої п'єси - торжество віри над безвір'ям, перемога християнських ідеалів над усім світським і мирським, перемога душі над тілом. Але у біблійно-історичних п'єсах Л. Горки («Іосиф патріарха»), Г. Щербачького («Трагедокомедія, нарицаемая Фотій») та інших і сюжети, і конфлікти значно складніші, «приземленіші», а значить, і реалістичніші. Головні персонажі цих творів борються вже не тільки проти самих себе і проти своїх почуттів. Їх оточують живі люди. Ці люди воюють за реальну світську владу, за багатство і вплив, за жінок. Вони люблять і зраджують, ненавидять і вихвалюють одне одного, здійснюють достойні і недостойні (за християнськими нормами) вчинки.

І все-таки найбільше до реального життя свого часу наблизився Г. Кониський у драмі «Воскресення мертвих». Сюжетна схема п'єси така: багатий і впливовий Діоктит (у перекладі з грецької мови - той, що пригнічує інших), забуваючи християнські заповіді, посмертний божий суд, а то й самого Бога, підкупляє суд земний і систематично грабує біднішого за себе Гіпомена (з грецької - пригнічений), знущається над ним самим і над його родиною, а потім просто вбиває цього нещасного та самотнього чоловіка. Але на смертному одрі Гіпомен відчуває душевний спокій, і його душа йде, звичайно, в рай. А Діоктит страшенно мучиться, розлучаючись із життям і награваним багатством, запізно кається, і душа його йде на вічні пекельні муки. Християнсько-моралізаторський тон усього твору і його фінал не знижують загальної суспільної цінності драми. Складається враження, що його автор, умисно прикриваючись традиційністю форми п'єси, християнською фразеологією та лексикою, вдавався до скрупульозного соціально-правового аналізу тодішнього суспільства, до глибокого вивчення того, звідки у найбагатших людей такі розкоші і така жадібність, звідки у них нелюдська жорстокість.

Безумовно, і Г. Кониський, і М. Козачинський - глибоко віруючі християни. Їх, як і всіх їхніх сучасників, що взялися писати для шкільних театрів, турбувало перш за все питання про долю людської душі у потойбічному світі та про її шляхи до раю та пекла. Однак, намагаючись бачити світ правдиво і об'єктивно, вони неминуче приходили самі і приводили читачів до думки: все на землі залежить від людей, все вирішують їхні вчинки і спосіб життя, а Бог лише розсуджує і віддає кожному належне.

Все це - і такі ідеї, і вся та правда життя, що видала очі клятвовідступникам та діоктитам, і глибокі роздуми драматургів замість сліпої фанатичної віри - настільки стурбувало керівництво православно-християнської церкви України, що воно видало категоричне рішення про заборону будь-яких форм лицедійства і театру не тільки в школах та в академії, а й на всій території України. Це трапилося в другій половині XVIII ст.

Жанрові визначення розглянутих щойно п'єс давалися, здебільшого, в самих назвах: «трагедія», «комедія» і «трагедокомедія» (що в перекладі на сучасну термінологію означає «драма»). Та сміху на спектаклях, поставлених за цими творами, фактично не було - переважали високі і пишномовні слова і мислі, «страсті господні» і філософствування про душі людські в цьому і потойбічному світі. Навіть тоді, коли автори максимально наближалися до реального життя, все вирішувалося настільки серйозно і так глибокодумно, що глядачам нерідко потрібні були й моменти своєрідної психологічної розрядки.



## ІНТЕРМЕДІЇ

Традиційно такі моменти створювалися в європейських театрах введенням в процес спектаклю маленьких п'єсок (драматургічних етюдів чи сценок), які називалися «інтермедіями». Інтермедії (від латинського *intermedius* - проміжний, середній) у кожному національному театрі Європи мали свій характер і колорит, свою національну тематику. Так, автор відомого роману «Дон Кіхот» Сервантес написав кілька таких інтермедій, які, ставши прекрасним продовженням іспанських народних театральних традицій і відобразивши любовно-побутові та морально-правові перипетії того часу, ще й досі виконуються із задоволенням як окремі самостійні твори.

Не менш оригінальними були й інтермедії до шкільних п'єс в Україні. І відрізнялися вони від багатьох європейських тим, що тематика їх не замикалася колом побуту, етики і моралі, а охоплювала майже всі без винятку галузі людської діяльності і виявляла свідомість народу на всіх основних рівнях.

Збереглося (а точніше б сказати, знайдено) на сьогодні десь біля чотирьох чи п'яти десятків українських інтермедій: дві - до п'єси Я. Гаватовича «*Tragaedia albo wizerunk smierti...*», чотири - до «Комического дѣйствія» М. Довгалевського і п'ять - до його ж «Властотворного образу»; п'ять - до «Воскресенія мертвых» Г. Кониського; інтермедії, зафіксовані у так званому Дернівському рукописі (списку), та кілька інтермедій, віднайдених окремо від якихось конкретних п'єс, свідчать, що українські сценки інтермедійного характеру та походження жили й живуть самостійним життям.

Перше, що особливо звертає на себе увагу в українських інтермедіях, так це мова. Характеризуючи мовні особливості інтермедій, Л. Махновець та інші літературознавці відзначають її живий розмовний і дещо грубуватий характер, багатство художніх народно-гумористичних засобів. Все це так. Та незаперечним є і те, що коли розглядати мову не окремих інтермедій і не окремих груп таких творів, а весь їхній загал - все мовно-поетичне багатство даного типу п'єсок, то стає особливо помітним той факт, що в мові інтермедій відобразилася фактично вся багатуща гама мовних стилів, прийомів та засобів, які існували в Україні XVII - XVIII ст. Тут і велемудра книжно-філософська та релігійно-церковна термінологія, яку вживали попи, дяки та дяки-пиворізи; і макаронічна та умисне перевернена чи переінакшена на латинський, польський чи німецький лад українська лексика; велика кількість власне латинських, польських, німецьких та єврейських слів, речень та висловлювань (іноді зустрічаються й такі інтермедії, в яких представники різних національностей говорять кожен своєю мовою або українські слова пишуться латинським шрифтом чи навпаки).

Серед персонажів інтермедій - українські селяни, шинкарі, орендари, пани, попи, ремісники, купці та перекупки, «філозофи» (філософи), навіть святі князі Борис і Гліб, представники інших національностей - татари, турки, німці, особливо багато поляків, євреїв; є й греки, литвини, угри, майже в кожній четвертій інтермедії зустрічаються цигани. І кожен національний тип виступає зі своїми особистими, загальнонаціональними і міжнаціональними проблемами. Тематика інтермедій багатогранна і цікава не тільки тодішнім глядачам, а й теперішнім читачам інтермедій.

У цих куценьких і смішних, за первісним призначенням, «несерйозно-розважальних» творах поставлено і розв'язано величезну кількість важливих і актуальних для того часу питань і проблем. Селяни з дітьми ділять спадок, вчать жити по справедливості, їздять на ярмарки не тільки за свіжою копійкою та новим крамом, а й житейською мудрістю, якої навчають їх злодії

та цигани. Воюючи проти шляхтичів, шинкарів, українські селяни постійно звертаються за допомогою не до властей, а до запорозьких козаків. Поляки, німці, євреї, греки, турки і татари вважають себе мудрішими від українських селян, прагнуть обдурити їх, нажитися на них, запрягти в боргове, а то й національне та релігійне ярмо. Та кожного разу з'являється рятівник-козак чи москаль, а іноді селяни й самі збираються до гурту, і тоді всі ці «мудреці» зазнають, під загальний сміх, нищівної поразки. Ставляться й вирішуються проблеми війни між українцями і поляками, між німцями і татарами, між німцями й українцями.

Розглядаючи характери конфліктів інтермедій, дослідники звертають увагу на їх завершеність і, враховуючи смішне оформлення самого процесу розвитку поєдинків, нерідко приходять до висновку, що всі інтермедії - це маленькі комедії. Що правда, то правда: більшість інтермедій мають власне комедійний характер розв'язання основного поєдинку. Але, як не раз відзначалось, у смішних фразах, репліках і сценах дуже часто відчувається невимовний біль за долю цілого українського селянства і окремої людини. А такі п'єски, як «Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець», і зовсім піднімаються до висот осмислення суті і цінності самого людського життя. Та й розв'язання міжнаціональних і міжкласових протистоянь не завершуються остаточною перемогою одного з антагоністів. А це вже не комедія, а (хоча і відверто смішна) драма.

Звичайно, про інтермедії можна було б і треба говорити ще багато, бо в системі шкільної (тобто церковно-книжної і переважно релігійно-повчальної) драматургії ці твори виглядають справжньою народною окрасою з багатьох точок зору, та зупинимось на найважливішому - на народному типі мислення.

На відміну від постійного тлумачення авторами шкільних п'єс про рабство Боже, про потойбічний світ і Божі закони, творці інтермедій (а це були переважно талановиті учні шкіл та студенти академії) брали реальні і конкретні факти: інсценізували життя, зафіксоване в народних анекдотах, переказах та гумористично-сатиричних оповіданнях, і тому персонажі їхніх п'єсок мислили реальними поняттями та фактами, розмовляли і боролися з реальними супротивниками. Життя в інтермедіях охоплено не тільки значно багатогранніше, а й правдивіше, ніж у шкільних п'єсах. До того ж свідомість народу розкрита на всіх рівнях: від матеріального побуту до філософії та ідеології.

## РЕЛІГІЙНО-НАРОДНІ П'ЄСИ

У XVI - XVIII ст. написано ще цілий ряд п'єс, які, втративши імена своїх первісних творців і пройшовши через горнило власне народно-релігійних тлумачень та постановок, набули багатьох досить відмінних від творів попереднього типу ознак. Цю групу творів багато літературознавців схильні називати не інакше, як «народними драмами». Але будемо дещо обережнішими і спробуємо глянути на них власними очима, пам'ятаючи, що відсутність імені автора - ще не основна ознака народності.

Так, твори «Архангелови в'їзцання Маріи», частково «Антипролог» та «Бенкет духовний» все ще носять ілюстративний до святих писань характер і лише окремими штрихами форми, окремими висловлюваннями та життєвими оцінками наближаються до власне народного театру. Тобто це типові шкільні п'єси, винесені за межі навчальних аудиторій.

«Царство Натури людской», «Разговор души з тѣлом», «Ужасная

змінна сластолюбиваго життя...», «Образ страстей мира сего» та ще кілька творів такого типу - це помітно спрощені в мові та формах побудови конфлікту п'єси повчально-моралізаторського типу (що поширювався християнством по всій Європі і називався «мораліте»). І в них від народу теж було дуже мало. Швидше це навмисно спрощені для народного (малоосвіченого) розуміння все ті ж містеріально-повчальні шкільні драми. І звичайно, вони були хай не до кінця зрозумілими, але досить цікавими для простого люду, по-своєму популярними.

Але серед творів даної групи є й така п'єса, яка найменше схожа на голослівне моралізаторство. Це драма «Олексій, чоловік Божий» (інша назва «Драма про Олексія, чоловіка Божого»). Не позбавлена багатьох ознак вітїюватості від стилю бароко (тут присутні і символіка образів, і містеріальні умовності тощо), вона чи не вперше відтворює не тільки розмову та зміну поглядів того, кого виховують, а й конкретний і принципово вирішальний вчинок людини в ім'я збереження душі своєї для потойбічного райського життя.

Молодий, багатий і обдарований красою та всілякими здібностями чоловік Олексій стоїть перед вибором: світські почесті, навіть слава, багатство і кар'єра, любов жінок... чи рабська віра в Бога і вічне райське існування душі. Цей процес вибору розгортається в традиційній формі: Олексієві являються і божі, і сатанинські посланники. І кожен агітує Олексія за свою віру. Але особливо спокусливо говорить земна фортуна. Це вона обіцяє йому славу і багатство.

Внутрішня боротьба у свідомості головного персонажа складна і тривала. І після довгих роздумів Олексій вирішує одружитися і жити світським життям, в міру сил своїх дотримуючись законів Божих. Відбулося вінчання. В розпалі весілля, всі веселі і щасливі. Особливо старі і німичні батьки наречених та селяни, що прийшли гарненько випити і закутити на весіллі (цей момент у драмі показано у вигляді інтермедії, що побутувала і самостійно під назвою «Іграніє свадьби»). І саме в цей момент Олексій приходить до принципово протилежного та уже остаточного рішення стати на шлях чоловіка Божого - покинути старих батьків, наречену, що стала тепер і не дівчиною, і не молодницею, і не вдовою, і не дружиною, і піти молитися в найсвятіші місця на землі, далекі від рідної країни.

Прошло багато років. І тільки тоді, коли все в господарстві родини занепало, коли старі батьки прийшли до життєвого фіналу, з мандрів по багатьох країнах і краях повернувся до своєї рідної оселі Олексій, старий, знесиленний і хворий, але «святий».

Як бачимо, ідея твору вкрай егоїстична і навіть суспільно небезпечна (коли б усі кинулися в таке життя!), але у п'єсі присутня вже як внутрішня, так і зовнішня дія - головний персонаж здійснює справжній вчинок. Все це помітно виділяє твір із йому подібних, сприяє великій його популярності.

А найпопулярнішими з усіх творів, що втратили авторство, були такі, в яких дійсно відчувався народний спосіб мислення, народна образність. Таких творів всього кілька, але популярність їх була помітною. Серед них особливу увагу привертють «Слово о збуренню пекла» і «Милость Божія».

Перша драма, народившись, очевидно, все ще як ілюстративно-компліційна інсценізація одного з моментів Біблії (а саме розповіді про майбутню перемогу Ісуса Христа над Сатаною на землі), зазнала принципових змін: сцени і розвиток подій у царстві Сатани «приземлені» до такої міри, що в них без особливих зусиль пізнаються і придворні стосунки в Росії, і характер поведінки самодержця земного. А образ Ісуса Христа більше нагадує народного казкового силача-визволителя, ніж посланника Божого, котрий, як пра-



вило, діє словом, а не мечем. З'являється і зовсім народне тлумачення пекла як якоїсь в'язниці, куди Сатана насильно повкидав праведників (серед них, до речі, багато запорізьких козаків), а Христос повипускав їх і забрав до себе у військо, яке в боротьбі із сатанинським помітно поріділо. Тут треба згадати, що, за власне релігійними, а не народними твердженнями, душі людей, тим більше, саме ті душі, котрі ставали Божими ангелами, безсмертні. І вже зовсім по-народному звучить здравниця Ісусу на честь його перемоги над Сатаною.

«Слово о збуренні пекла» - це є своєрідна мрія або казка простолоду про месію-визволителя, про рятівника людей від земного самодержавства і самодурства та про того Сатану-царя, для якого його власні амбіції, його слава і влада на землі дорожчі від всього людського, - про того царя, який захотів стати вище за Бога.

Повною протилежністю попередньому твору (як за характерами діючих осіб, так і за проблематикою та особливо ідейним змістом - сомовідданість в ім'я народу) виступає п'єса «Милість Божія».

Цей твір написаний в класичній, характерній для грецької драматургії античного періоду, формі. В ньому зустрічаємо перегук монологу-роздуму героя з хором. Хор виступає виразником думок і настроїв народних, загальноприйнятих точок зору і позицій. Далі йдуть багатослівні діалоги, а завершується твір класичним епілогом. Однак автор не сліпо копіює стару форму, а просто використовує її по-своєму: вводить характерні для всієї церковної європейської драматургії XVII - XVIII ст. символічні образи України і Дітей українських, Смотрення (гласа Божого) і Вісті (максимально узагальненого поняття про ті вісті і новини, що ходили по всій Україні), наділяє їх і козаків уже переважно короткими, але виразними репліками. А вже про те, що вся ця творчо використана форма наповнена принципово новим, власне українським живим історичним змістом, годі й гворити.

Організація і здійснення Богданом Хмельницьким процесу визволення України від польського поневолення - не просто у центрі уваги, як це буде пізніше в багатьох випадках. Тема визвольної боротьби українців - єдина тема твору, і вона має чітко виражений і умисно підкреслений політичний характер.

Починається «Милість Божія» з роздуму Хмельницького над долею України і козаків, що присягнули польському королеві не на рабську службу, а на вірний і рівноправний союз із Польщею, але постійно зазнають від шляхти неймовірних утисків. І у своїх роздумах Богдан приходить до висновку: далі терпіти таку наругу не можна. І хоча автор подає в ремарці такі роздуми і висновки, як «совіт» (раду, пораду) Божий, і хоча народ України в образі хору на чолі з Музою та Аполлоном думки Богдана Хмельницького також тлумачать як дар чи милість Божі, все ж подальші події розгортаються сповна реалістично. Хмельницький - не Ісус Христос, що налетів на царство Сатани і кількома помахами карального меча розгромив ворога (як це було в «Збуренні пекла»). Йому треба їхати до запорозьких козаків, виголошувати перед ними запальну і патріотичну промову, кликати на визвольну боротьбу. Козакам і всім українцям треба битися з ляхами спочатку під Жовтими Водами, потім по всій Україні і аж за Віслою. І в репліках не просто передається сухий перелік історичних подій, а й здійснюється спроба своєрідного психолого-політичного аналізу срамного становища вперше так побитих і смертельно переляканих гонористих шляхтичів та піднесеного духу визволителів України. Навіть репліки символічних образів України, Вісті, Дітей українських та самого Божого Смотрення наповнюються реальним змістом: достовірними фактами, щирими захопленнями народу перемогами своїх визволителів, непростими на той час роздумами Смотрення над долею України і над станом її науки та освіти.

Самому Богданові у п'єсі надано реплік порівняно небагато - всього десять, та й ті, окрім перших, небагатослівні - це найважливіші розпорядження, накази і поради. Але особливо цікавою є друга репліка Богдана в четвертій дії, коли він, повернувшись після остаточної перемоги до Києва, воздавши «благодареніє» Богові, вислухавши похвали Дітей українських та Писаря на свою адресу і знову перевіаши всі свої заслуги на адресу Всевишнього, став людям давати поради: любити не багате і бездіяльне золото, а роботаще залізо; наслідувати людей праці; не зазіхати на чуже добро і не заздрити імущим; бути задоволеним тим, що Бог дасть; берегти зброю і бути завжди готовим стати на захист батьківщини, дітей своїх учити такому ж ставленню до України. А під кінець твору (в останньому «явленні») Смотреніє Боже радить розвивати науки та освіту.

Узагальнено-політичні погляди на історію визволення України від польського поневолення в першій половині XVII ст. примусили автора не раз вдаватися до образно-поетичних узагальнень: широко вживаються метафори і народна образність, метонімічні і символічні засоби та прийоми, уособлення, вдалі образні епітети та порівняння. Мова книжна, пафос оптимістично піднесений і стиль високий.

Це воістину правдива передача народного духу і настрою після перемоги над поляками, виражених книжно-високими і по-справжньому доступними лише освіченій людині мовними засобами. Але в цьому творі вже досить чітко і широко виявляються й деякі з найважливіших ознак українського народного характеру, національної драматургії: постійна готовність українців до вірної, але незалежної дружби з іншими народами; вміння цінувати волю і її захисників; здатність до відвертої поетизації подвигів і славних справ людини в ім'я народу; простота і чіткість позицій учасників конфлікту чи поединку тощо.

А взагалі релігійно-народні (безавторські) п'єси - це своєрідний синтез церковно-релігійної моралізаторсько-філософської ідеології з власне народними тлумаченнями суспільної суті і природи людини, її ролі в суспільстві та мрій народних про визволення.

Помітно відрізняється від зразків шкільної авторської і релігійно-народної драматургії п'єса-діалог С. Дівовича «Разговор Великороссии с Малороссиею». З тими шкільними діалогами, про які ми вже вели мову, цей твір не має нічого спільного: ні розмірами - це великий твір, ні змістом релігійно-ілюстративного характеру, ні повчально-виховною метою. Ця п'єса - щось середнє між науково-історичним трактатом і твором власне драматургії. Звертає на себе увагу і рівень осмислення світу: елементи етики, моралі і права подаються лише в плані стосунків двох держав, у яких один спільний державний устрій і апарат - самодержавство. Провідний і єдиний рівень мислення - політичний.

Будучи за змістом своєрідним продовженням «Милості Божої», «Разговор Великороссии с Малороссиею» відтворює стосунки між Росією і Україною до і після їх воз'єднання у 1654 р. І розмова між двома державами відбулася (виходячи з дати написання твору - 1762 р.) більше ніж через 100 років після дня їх воз'єднання, тобто тоді, коли не тільки пройшов пафос торжества і радості з цього приводу, але й настала помітна криза в стосунках двох народів.

Той факт, що спільний для України і Росії цар був все-таки царем російським, а також те, що Росія була більшою територіально, мала регулярну і вимуштрувану армію, давало підстави Великоросії відчувати себе в такому союзі старшою і допускатися в ставленні до Малоросії помітної зверхності. В усякому разі С. Дівович починає розмову між Росією та Україною досить виразною реплікою Великоросії:

Кто ты такова родом, откуда взялася?  
Скажи, скажи начало, с чего произвелася?

І далі діалог побудовано так, що Великоросія ставить короткі (часом помітно безтактні) запитання, а Малоросія відповідає на них. У цих віршованих репліках-розповідях Малоросії представлена нелегка, але славна історія народу України - історія постійної боротьби за свою незалежність, історія постійних пошуків такого союзника, який би визнавав рівноправність народів. Перед Великоросією постає достойний великої поваги народ, і Великоросія визнає це. Але, знайшовши в історії Малоросії сторінки з помилками, хоч тут хоче бути першою, заявляючи про безпомилковість свого історичного шляху. Тоді Малоросія, не віднімаючи слави і сили співрозмовниці, нарахувала з її минулого стільки «чорних» подій і поразок, що Великоросія запросилася:

...уними о сем речь!  
Пожалуй, пожалуй, все уже изволь пресечь!

І тут же пообіцяла:  
Мы будем в неразрывном впрעדь согласии жить  
И обе в едином государстве верно служить -  
тому що, мов:

Посяпору понимала темно о тебе:  
Благодарствую, что протолковала ты мне.

Цими словами, власне, й закінчується «Разговор...».

Ось так просто і ясно вирішувалася проблема рівності між двома народами, між двома націями - пізнали багато одне про одного, і все стає на свої місця. Приблизно так само розв'язується і питання про рівність між офіцерами російської армії та козацькою старшиною: дізналися, що і ті, й інші - заслужені вояки, значить, рівноправні.

Стосунки між Україною і Росією й справді були дуже непростими. І одному С. Дівовичу в однім «Разговоре...» всього комплексу протиріч, звичайно, не дано було вирішити. Але той факт, що українські драматурги другої половини XVIII ст. вийшли на політичний рівень осмислення реальної дійсності, надзвичайно показовий. Такого типу питання і на такому рівні ставили і розв'язували далеко не всі найпередовіші драматурги Європи.

На цьому - на відмові церкви і освіти від театралізованих форм навчання і пропаганди християнських догматів та ідей - дослідники української драматургії до XIX ст., як правило, ставлять крапку. А ми зробимо лише паузу.

## ДРАМАТУРГІЯ В УМОВАХ ЗАБОРОНИ

Заборона використання в церкві і в школі діалогів, п'єс і вистав для виховання та навчання, а також гоніння на народний театр призвели до помітного занепаду драматургії, бо відпала, власне, сама потреба в такій літературі. Але при уважнішому погляді на народну творчість і на всю українську літературу вказаного періоду можна і треба думати не про остаточне припинення української драматургії, а про можливі її еволюційні зміни. Заборонити людям ставити вистави, покарати неслухняних студентів чи викладачів за написання п'єс і читання або розповідження їх у межах навчальних закладів, напевне, можливо. Та зовсім неможливо заборонити людям думати і говорити діалогами: світ - це не церква і не суцільна вузівська чи пропагандистська лекція, де один говорить, а всі останні мовчать і слухають. Ніякими заборонами не зупиниш і народного художньо-обрядового



лицедійства. До того ж люди, особливо освічені та маєтні, що відвідували й сприймали досить різноманітні види театралізованих дій як належне, не могли так просто розлучитися з цим видом мистецтва.

Відомо, що у маєтках російських (а значить, і українських) прогресивних дворян з другої половини XVIII ст. стали все частіше і частіше з'являтися домашні приватні (спочатку аматорські, а пізніше й професійні) театри. Та, напевне, у них були і свої драматурги.

Все це разом зобов'язує нас уважніше дослухатися часу, пильніше вичити літературу взагалі. А оскільки все краще народжувалося в народі, звернімося до народного лицедійства, зокрема до вертепу - єдиної театралізованої форми народного мистецтва другої половини XVIII і початку XIX ст.

Вертепом взагалі називають і тип народного лицедійства, і ляльковий театр, і скриньку для лялькової вистави.

## ВЕРТЕП

Український вертеп - це теж явище надзвичайно складне і на сьогодні ще далеко не досліджене. Ні те, як формувався вертеп в Україні і у світовій художньо-образній практиці (бо варіації цього образно-ролевого виду мистецтва зустрічаються майже в усіх народів Європи), ні те, коли він виник (є навіть думка, що лялькові вистави розважали дітей ще у часи народження самого Ісуса Христа), ні багато питань іншого порядку просто не вивчено.

Український вертеп XVII - XIX ст. (саме цей період його розвитку зафіксовано в найповніших сучасних дослідженнях) став таким же поєднанням релігійно-міфологічного та власне фольклорного начал, як і релігійно-народні вистави. Але різниця в тому, що в українському вертепі помітна перевага належить відображенню реальної дійсності.

Для вертепної вистави виготовлялася різних розмірів спеціальна скринька. Частіше всього її розміри підганялися під ріст і творчі задуми авторів та акторів-ляльководів. Скринька, як правило мала два, зрідка один і навіть три поверхи. На верхньому, оздобленому хрестиками та іконами, розігрувалася драма про царя Ірода та Ісуса Христа. На нижньому, розмальованому веселинками та квітками, така драма, яка, з одного боку, була образно-ляльковим відображенням реального життя тієї місцевості, де ставився вертеп, а з іншого - так чи інакше чимось перегукувалася з легендою про Ірода, вбивцю сотень немовлят.

Кілька царів, дізнавшись, що народився цар царів Ісус Христос, ідуть поклонитися цьому незвичайному немовляті. Оскільки вони хочуть зробити це першими, то не дуже й розповідають, куди йдуть. Але про таку звістку дізнається й цар Ірод, якому не хочеться ділитися славою наймогутнішого з царів Іудеї з якимось там новонародженим. І він після недовгої ради видає наказ убити новонародженого царя царів, а щоб воїни не помилилися, наказує їм знищити всіх без винятку немовлят-хлопчиків. І як не контролював Ірод виконання свого наказу, Ісус лишився живим, а на голови дітовбивць посипалися народний гнів і прокляття, та й сам Ірод загинув від кари Божої. Така або приблизно така (бо зміст верхньої драми теж досить помітно варіювався) фабула драми про Ірода.

Вертепна вистава - це не просто засіб боротьби з жорстокістю властью імущих (хоча це дійсно одне з найважливіших її завдань) і не просто власне народна інтерпретація подій на небі чи на землі. Це надзвичайно мудра народна вигадка. З одного боку, драма про Ірода та Ісуса служила для

артистів своєрідним релігійним прикриттям, бо інсценізувався найважливіший момент із найціннішої християнської святини - з Біблії, а з іншого - в такий спосіб викривалася сама система самодержавства - необмежена влада царя.

Організатор вертепної вистави не завжди користувався ляльками. Іноді ролі виконували й самі люди. Це так званий «живий вертеп». Зустрічався і вертеп змішаного типу: ляльки і люди.

## ДІАЛОГИ В ПОЕЗІЇ І ПРОЗІ

Проза (від літописів і житійної літератури до трактатів Г. Сковороди) і особливо поезія - від початку її в Україні і до віршованих байок другої половини XVIII ст. та «Енеїди» І. Котляревського - діалогів майже не знали. Щасливі винятки складають лише окремі твори полемістів. В основному у творах цих видів літератури наводилися тоді окремі випадки прямої мови. А з кінця XVIII ст. діалог активно входить в царину поезії та прози.

Особливо показовою в цьому плані є творчість Г. Сковороди, котрий не тільки хронологічно завершив феодально-християнський період у розвитку свідомості нашого народу, а й піднявся на найвищий, філософсько-ідеологічний рівень сприймання, осмислення, оцінювання та відображення реальної дійсності.

Цей письменник-філософ ще в першій збірці своїх творів «Сад божественных гѣсней», поставивши перед собою і суспільством цілий ряд найважливіших для свого часу питань та проблем про способи і сенс буття окремої людини, про шляхи очищення її душі, про неоднозначність світу і людської природи та про недосконалість і нечестивість людських відносин у тодішньому суспільстві, по-справжньому заглибився в їх складність лише в байках («Басни харьковскія») та особливо в наукових трактатах, написаних переважно у формі прозових діалогів. І так само, як не призначалися в свій час філософські трактати-діалоги Платона для постановки їх на сцені, як не планувалися до інсценізації філософські діалоги Дідро, Руссо, Вольтера, так філософські діалоги Г. Сковороди ніде не інсценізувалися, але вони стали логічним завершенням етапу становлення і розвитку української драматургії до XIX ст.

Діалогізація (а значить і драматизація) навіть віршованої байки та всієї прозової української літератури кінця XVIII - початку XIX ст. нарешті стала очевидною і вилилася в появу наскрізь діалогізованих великих прозових жанрів. Особливо цікавим у цьому плані є роман Г. Квітки-Основ'яненка «Жизнь і походження Петра Степанова сына Столбикова помещика в трех наместничествах». І, мабуть, саме тому (після півстолітньої перерви в розвитку власне драматургії!) процес становлення та розвитку нової української театральної літератури почався не з примітивних спроб, не з поступового переходу від підніжжя до вершин, а з геніальної «Наталки Полтавки» І. Котляревського і з цілого ряду переважно комедій та драм Г. Квітки-Основ'яненка.

Що ж стосується українського репертуару аматорських театрів в Україні в другій половині XVIII і на самому початку XIX ст., то він ще не виявлений.

Спочатку під очевидним впливом української шкільної драматургії та українського церковно-шкільного театру в російських навчальних закладах почав розвиватися свій специфічний театр. І специфіка його полягала перш за все в тому, що уже з перших кроків цей театр набув досить помітного світського характеру. Цьому сприяло кілька факторів.

Російська церква і російська школа, що перебувала під її значним (але

помітно слабшим, ніж в Україні) впливом, у період до і після скасування патріаршества була зайнята своїми внутрішніми проблемами, її втручання в справу російських шкільних театрів було майже невідчутним.

Як уже було сказано, цар Олексій Михайлович у 1676 р. спробував створити при своїм дворі світський театр. І хоча той театр проіснував порівняно мало, пам'ять про нього в народі залишилася надовго. До того ж Петро I, прийшовши до влади, також створив свій світський театр. Все це пізніше сприяло відриву російського театру від релігії.

Театр Олексія Михайловича і театр Петра I організували переважно іноземці. Вони ж в основному були і авторами перших російськомовних п'єс для світських театрів. А це значить, що і ті перші твори російської драматургії були під помітним впливом тоді вже майже відірваних від церкви театрів Німеччини та Франції, звідки названі російські царі набирали перших організаторів своїх придворних театрів.

Все це швидко і досить помітно наблизило не тільки шкільний, а частково і церковний театр до тематики світського життя.

І все ж власне національного характеру російський театр став набувати тільки з середини і другої половини XVIII ст., коли вийшли на арену російські драматурги, коли відбулося наближення театру до народних першоджерел. А в Росії, як і в Україні, існувала така ж розвинена система народних діалогізованих ігор та ігрищ («Два мужика», «Ватобойные кнуты», «Медвежья драма севера» тощо - деякі з них збереглися й сьогодні), сотні обрядів та обрядових дійств (особливо цікаві: «Покойницю игралище», «Маврух», «Личины»), сценок («Пахомушка», «Барин», «Игра в барина»), складних вистав (згадані вже «Царь Максимилиан» і «Лоджа»), народний ляльковий театр «Петрушка».

Якщо з відмовою церкви від театралізованих форм пропаганди своїх ідей в Україні драматургія фактично прийшла до повного занепаду, то в Росії відірваний від церкви світський російськомовний театр в середині і у другій половині XVIII ст. перебував на підйомі. М. Ломоносов, В. Тредіаковський, О. Сумароков, Д. Фонвізін, М. Херасков, Я. Княжнін, І. Крилов - це лише кілька видатних драматургів тих часів. І деякі з них написали по кілька десятків п'єс. Навіть Катерині II захотілося стати поміж драматургів, і вона таки створила історичну драму, яка не втрималася серед репертуарного активу тодішнього російського театру навіть під тиском імператорського авторитету. Та й зміст більшості творів тодішньої російської драматургії був максимально наближений до історії Росії, до повсякденного життя. І вже тоді у деяких п'єсах російських драматургів головними героями були збіднілі, але чесні дворяни, панночки без приданого та дрібні службовці. Однією з перших таких п'єс була «Анюта» М. Попова.

І все ж у всьому цьому багатстві тодішньої російської драматургії, в розмаїтті її тематки з безперечною очевидністю домінувала повчально-моралізаторська проблематика, яка була в центрі уваги і драматургів, і театральних діячів. Вона й засвідчила, що російські «шкільні» і «світські», як і українські «церковно-шкільні» драматурги XVII - XVIII ст., сприймали, осмислювали, оцінювали і відображали світ через призму моралі та звичаїв своїх народів. Таким був рівень їхньої особистісної і суспільної свідомості. На тому рівні мислення була і абсолютна більшість найпрогресивніших драматургів усїєї Європи. Таким був час творення і утвердження загальнонародських цінностей.



Отже, підводячи підсумки розмови про українську драматургію до XIX ст., можна сказати таке:

найглибші витoki чи корені української драматургії треба шукати ще в дохристиянській, язичеській давнині, з якої до наших днів дійшли тільки окремі діалогізовані ігри, ігрові сценки, деякі обряди, обрядові ігрища та гуляння;

оригінальний процес становлення нашої драматургії здійснювався перш за все у розвитку українських народних обрядів та вистав, а також вертепу;

помітну роль у процесі становлення української драматургії вказаного періоду зіграли і церковно-релігійні обряди та особливо інтермедії, і релігійно-народні вистави, що стояли між власне релігійною та народною ідеологією;

авторська шкільна драматургія, піднявши надзвичайно актуальні, гострі соціально-правові проблеми свого часу і вийшовши на політичний та філософсько-ідеологічний рівень мислення, відіграла дуже важливу роль у становленні української драматургії, яка була до певної міри зразком і для російської та білоруської драматургії XVIII ст.;

розпочавшись із найпростіших протистоянь людини і природи та етико-моральних поєдинків між окремими людьми і закінчившись суперечностями між цілими націями, між особистістю і цілим світом, українське народне і релігійне лицедійство акцентувало увагу на таких поєдинках, як: людина і людина, людина і рід, людина і громада. А громада - це ще й символ суспільства. В релігійній же літературі акцент робився на залежності людини від вселенської волі;

в українській драматургії досліджуваного періоду виявилися два основні типи світосприймання та відтворення: з одного боку, це найпростіший народно-фольклорний спосіб освоєння світу (маються на увазі народні ігри, обряди, інтермедії, народні вистави та частково народно-релігійні вистави і видовиська); а з другого - тематично обмежена, формально і змістовно канонізована церковно-шкільна драматургія мала очевидні класицистичні ознаки творчого методу. Правда, слід відзначити, що в найгостріших творах як наївно-народної, так і церковно-класицистичної драматургії, а особливо в інтермедіях та у вертепі уже досить чітко намітився і критичний підхід до сприймання, осмислення, оцінювання та відображення реальної дійсності;

впливи на українську драматургію цього періоду, звичайно, були, і вони виявилися в способі побудови перших шкільних декламацій та діалогів в польський манер, в залозиченні шкільними драматургами класичної давньогрецької форми п'єси та в наближенні кількох авторських шкільних та деяких безавторських релігійно-народних п'єс повчально-моралізаторського характеру до західноєвропейських творів типу «мораліте». Хоча останнє можна розглядати і як наслідок загальноєвропейської тенденції, а не як результат впливу.

Не менш важливим для розуміння не тільки процесу становлення української драматургії до XIX ст., а й для пізнання її суспільної цінності є той факт, що в центрі уваги стоїть людина-одинак: одинаками виглядають як герой, так і антигерой. Лише в масових народних гуляннях, ігрищах чи обрядах та в поодиноких п'єсах шкільного типу зустрічаються певні групові дії. Навіть тоді, коли Богдан Хмельницький бореться не за себе, не за свою душу, а за весь український народ, всі заслуги в перемогах автор приписує тільки одному героєві. А той у свою чергу переадресовує всю славу тільки одному Богові. Переважно одинак-герой неминуче приходиться до необхідності пізнати самого себе.

«До жарове мистецтво не знало моральних проблем», - писав І. Кузьмичов. І якщо декому це видається неправдою, то вже при найповерховішому погляді на народні ігри, на деякі найдавніші обряди видно: в іграх первісні

<sup>4</sup> Кузьмичов І. Литературные перекрестки. - Горький, 1981. - С. 182.

люди вчилися виживати, формувати свої фізичні та інтелектуальні здібності і визначати з-посеред себе, хто є хто: кому бути лідером чи вождем, кого й за які здібності слід любити чи й боятися, з ким і як себе вести. А це ще не мораль - це лише елементарні правила поведінки, елементарний етикет і, значить, основа основ етики.

Мораль (не як система досить мінливих і суб'єктивно-трактованих та до кожної окремої житейської ситуації підігнаних правил поведінки, а як система загальноприйнятих, століттями чи й тисячоліттями формованих, максимально об'єктивних і в усіх без винятку житейських ситуаціях діючих принципів співіснування людей у суспільстві) почала активно формуватися у побутових обрядах, під час масових ігрищ та гулянь і особливо в повчально-виховних церковних обрядах, відправах та виставах чи дійствах. Християнство, як і інші релігії, не просто сформулювало якийсь десяток заповідей, не просто вимагало їх виконання, а на основі цих заповідей, дуже часто і само порушуючи їх, за тисячі років підготувало людство до осмислення необхідності виробити, сформулювати ці принципи. І в цьому найбільша заслуга християн. Ось чому абсолютна більшість творів шкільної драматургії, включаючи сюди авторські й анонімні декламації та діалоги, авторські й безавторські п'єси, щойно розглянуті нами, носить яскраво виражений моралізаторський характер. І всілякі навчання та наставлення тут представлені в найрізноманітніших формах і виявах.

Виходили окремі драматурги в окремих творах і на рівень соціально-правового, рідше політичного, а ще рідше - філософсько-ідеологічного осмислення навколишньої дійсності, але всі вони і майже у всіх своїх спробах були не тільки поодинокими і нетиповими, а й досягали мінімального ефекту.

Напевне, тодішнє суспільство, як і світ в цілому, свідомо жило і діяло в основному на рівні етики та моралі - це був його рівень суспільної («спільної») свідомості.

## ОСНОВНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ДО XIX ст.

### Народні ігри, в яких є діалоги

Бджоли	Кріпость (Брати кріпость)
Бука перетягувати	Кума
Ведмідь	Летів лебідь
Вепр	Нелюб і милий
Війна	Мак
Вовк	Марени
Володар	Пан
Ворона	Перетягування чорта
Ворота	Печу-печу хлібчик
Дзвін	Піп
Дід і баба	Подоляночка
Дош	Просо
Забивання сокири	Рушники
Золоті ворота	Сич
Золото хоронити	Стрільці
Коломийки	Стук-стук молоток
Койструбонька (Кострубонька)	Шум

### Обрядово-календарні ігрища та гуляння (з діалогами)

Новорічні свята	Купальські ігрища
Зимові свята	Свята врожаю
Веснянки	Осіньно-зимові вечорниці
Маївки	

### Родинно-побутові обряди

Родини (Хрестини)	Заручини
Іменини (Менини)	Весілля (всі варіанти)
Посвята в парубки	Проводи до війська
Посвята в козаки	Проводи на війну
Оглядини	Похорони
Сватання	

### Народні вистави

Коза (Водити козу)	Цар Максиміліан
Млин	Лодка

### Церковно-обрядові містеріальні вистави та видовиська

Різдвяна драма	Великодня драма (в двох частинах)
Різдвяна містерія	Христос Пасхон
Дійствие на Рождество	Страдающий Христос
Христово списанное	Дійствие на страсти Христови списанное
Великодня драма	

### Авторські шкільні декламації та діалоги

- Базилевич М.* Deklamatio  
*Беринда П.* На Рождество Господа Бога и Спаса нашего Исуса Христа вѣршѣ  
Вірши на Воскресеніє Христово  
*Волкович І.* Розмишленіє о муцѣ Христа Спасителя нашего  
*Горленко Й.* Бран честных седми добродѣтелей с седми грѣхами смертными  
*Сакович К.* Вѣршѣ на жалостный погреб... Сагайдачного  
*Скульський А.* Вѣршѣ з трагедіи Христос Пасхон

### Шкільні діалоги невідомих авторів

- Вѣрши на Воскресѣніє Христово, ест вѣршов 14 и интермедіюм. Deklamatio de S. Catharinae genio  
Диявол во кратцѣ собранный на персон седм на двѣ части расположенный.  
Диалог о смерти  
Dialogus de passione Christi  
Диалог христіанскій  
Синописис, или Краткое видѣніє декламаціи

### Шкільні п'єси, автори яких відомі

- Гаватович Я.* Tragaedia albo wizerunk smierci przeswitego Jana Chrzczisiela, przeslanca bozego  
*Горка Л.* Іосиф патриарха  
*Довгалевський М.* Властотворній образ челоуѣколюбія Божія. Комическое діѣйствие



*Козачинський М.* Благоутробіє Марка Аврелія. Трагедія, сирѣчь печальная повѣсть о смерті послѣдняго царя сербскаго Уроша V и о падении сербскаго царства

*Кониський Г.* Воскресеніє мертвых

*Лаццеський В.* Трагедокомедія о награжденіи в сем свѣтѣ пріисканных дѣл мзды в будущей жизни вѣчной. Трагедокомедія о тщете мира сего

*Прокопович Ф.* Владимир

*Туптало Д.* Комедія на день Рождества Христова (Рождественская драма).

*Туптало Д.* Комедія на Успеніє Богородицы (Успенская драма). Грѣшник кающійся

*Стрѣлецький С.* Komedia uniатов z prawoslawnymi

*Щербацький Г.* Трагедокомедія, нарицаемая Фотій

#### Інтермедії

До п'єси Я. Гаватовича «Tragaedia albo wizerunk smierci przeswitego Jana Chrzczisiela, przeslanca bozego»

1. Климко і Стецько (Жит у мішку)
2. Максим, Грицько і Денис
3. Котра віра ліпша? (Жид з русином)
4. Загадковий сон

До п'єси М. Довгалевського «Космическое дѣйствіє»

1. Шляхтич-астролог
2. Сон селянина
3. Козак і шляхтич
4. Шинкар на ярмарку

До п'єси М. Довгалевського «Властотворній образ»

1. Селянин
2. Шинкар і чорт
3. Селянин і син
4. Дяки-пиворізи
5. Шляхтич, селянин і козак

До п'єси Г. Кониського «Воскресеніє мертвых»

1. Селянин, син і баба
2. Орендар, шляхтич і селянин
3. Циган і циганка
4. Шляхтич і селянин
5. Селянин і шляхтич

До п'єси невідомого автора «Стефанотокос»

1. Циган і литвин
2. Циган і німець
3. Циган і грек
4. Єврей і розкольник

До триумфального акту «Синописис, или Краткое видѣніє декламации»  
Єврей і Ярига

Інтермедії, що побутували в інших творах шкільної драматургії і поза нею

1. Іграніє свадьбы
2. Інтермедіум: жид із русином
3. Інтермедія на три персоні: смерть, воїн і хлопець
4. Мужик з дочкою на торг іде
5. Селянин і жінка
6. Чорт жене бабу і діда

Інтермедії, вміщені у так званий Дернівський збірник (рукопис):

1. Циган і син
2. Селянин і син
3. Німець і хлоп
4. Козак і поляк
5. Селянин і шинкар
6. Жид, циган, баба, диявол
7. Нищий, Юдко, Мошко
8. Русин і торгаш
9. Нищий школяр

Інтермедії, написані тільки польською, польською і українською або й трьома (польською, українською і російською) мовами

- Rosmowa jednego polaka  
Moskwa na zamku moskiwskim  
Rosmowa medzy polakem i kowalem  
Tatarzyn pouma nemca

### Релігійно-народні вистави та видовиська

Антипролог

Архангелови в'їщання Мірії

Бенкет духовний

Милость Божія

Мудрость предв'їчна

Образ страстей міра сего

Олексій, чоловік Божий (назва умовна)

Про багача та Лазаря (назва умовна) - початок твору:

«О Боже правдивый, котрий на високости...»

Разговор души с т'їлом

Разговор пастырей

Розмова вкратцї о душ'ї гр'їшной, суд принявшей от судій справедливого

Христа Спасителя

Ростовское д'їйство

Свобода, от в'їков вожделенная природы людской...

Слово о збуреніи пекла

Стефанотокос (приписується М. Довголевському)

Торжество естества человеческого

Торжество християнської віри (назва умовна)

Ужасная изм'їна сластолюбиваго житія... (російський варіант п'єси про багача та Лазаря)

Умирающему человеку полезное ув'їщаніе (уривок)

Царство природы людской

### Вертеп

Батуринський (м. Батурин)

Ізопольський

Львівський

Новгород-Сіверський

Слаутинський (перший)

Слаутинський (другий)

Гуцульський

Кулянський

Настівський

Скальський

Хорольський

Турівський

## УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 20 - 60-х рр. XIX ст.

Порівнюючи українську літературу до XIX ст. і українську літературу XIX - початку XX ст., ми нерідко вдаємося до нічим не виправданого протиставлення обох цих періодів. І, на жаль, протиставлення здійснюється в найважливішому - в методології. Знайшовши в найдавнішій народній творчості і особливо в творчості церковно-шкільного походження факти відображення міфічних явищ та образів чи підкреслену тенденційність авторського світосприймання, ми з якоюсь дивною одностайністю визнаємо таку літературу нерéalістичною - так, наче в усій тій літературі одні язичеські духи та християнські боги, наче в ній немає ні дійсних історичних подій та особистостей, ні достовірного їх бачення. І, навпаки, наче в реалістичній літературі XIX - початку XX ст. не було ні романтично-сентиментальних відхилень від принципу типовості, ні перебільшень та фантазмагорій, досить вдало поєднаних з правдою життя, ні сатирично гіперболізованих сцен і цілих картин, вжитих для підсилення виразності та емоційності, ні вслякого роду течій типу декадентства, мистецтва для мистецтва тощо. Правда, в новій українській літературі (а точніше, в літературознавстві того часу) ми вже навчилися відсіювати реалістичну літературу від нерéalістичної. А чому б не зробити саме так і по відношенню до літератури, яка писалася до XIX ст.?

Як видно з наших попередніх спостережень над процесом розвитку української драматургії до XIX ст., і в народно-атеїстичній творчості, і в народно-релігійних творах, і навіть у церковно-шкільній драматургії ставляться і розв'язуються в більшості випадків питання реального існування людини в природі та в суспільстві. Більше того, і кінцева мета кожного разу майже одна і та сама: виховати і навчити людину бути достойною свого призначення - відповідати званню вінця природи. Та й способи відображення в народній (і частково в церковній) драматургії багато в чому близькі до способів творення характерів у драматургії наступного періоду: зображення життя і свідомості людей такими, якими вони є і якими вони мають бути. От тільки свідомість людей (як письменників, так і персонажів творів) до XIX ст. і після нього багато в чому відрізняються. І, мабуть, саме в цьому слід шукати й принципові відмінності в літературі обох цих періодів.

Елементарні підрахунки показують: те, що ми звикли називати першою половиною XIX ст., складає цілих шістьдесят років, і не тільки тому, що межею між періодами стала реформа царату 1861 р. про скасування кріпосного права, а ще й тому, що зміна світогляду письменників відбулася вже в 60-х роках. За ці шість десятиків років більш ніж двадцятьма письменниками в Україні було написано більш ніж півсотні п'єс. І майже половину з них складають російськомовні твори. У сфері досліджень української драматургії цього періоду перебувають, як правило, всього кілька імен і з десяток творів, а до підручника для середньої школи потрапили тільки І. Котляревський з «Наталкою Полтавкою» та «Москалем-чарівником» і Т. Шевченко з драмою «Назар Стодоля». Зрідка згадується «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка.



Ця примітивна статистика підказує і ставить багато досить не простих питань: чому так мало п'єс? чому майже кожна друга з них написана російською мовою? чому літературознавці все ще вивчають далеко не всі твори української драматургії даного періоду? чому вони не знайомлять учнів з усіма надбаннями українських драматургів хоча б оглядово? чому російськомовні п'єси українських драматургів майже не вивчені? чи й справді тільки «Наталка Полтавка» та «Назар Стодоля» - найреалістичніші і найталановитіші твори такого довготривалого періоду?

Одразу скажемо, що на багато таких та дрібних питань наука про історію української літератури остаточних і однозначних відповідей ще не має. Та й ми не будемо претендувати і налаштовувати вас, дорогі читачі, на всебічні й вичерпні відповіді.

Так, причин досить уповільненого розвитку української драматургії (перш за все в кількісному відношенні) було більш ніж достатньо: заборона української мови і українського театру; все ще негативне ставлення церкви до лицедійства; відкриття і дія в Україні російськомовних театрів, які не тільки усували саму потребу в українських п'єсах, а й денационалізували цей вид мистецтва нашого народу впродовж багатьох десятиліть, бо український театр не просто заборонявся. Він підмінявся російськомовним, і тому гострота потреби розвитку цього виду національного мистецтва начебто й знімалася. До того ж російську мову в Україні всі, навіть безграмотні, розуміли й приймали з «дружнім» настроєм і «братніми» почуттями. Тому-то й ефект негативного впливу на розвиток україномовної драматургії в Україні в досліджуваній період був особливо помітним. І драматург, що написав п'єсу по-українськи, добре знав: якщо такий твір він якимись дивами «протягне» крізь цензурні перепони (для цього треба було, щоб п'єса мала, як мінімум, волевільно легкий і суто розважальний характер - ніяких соціальних або, ще гірше, політичних протиріч), то автор повинен буде іще й шукати таку трупку, яка погодилася б поставити цей твір на сцені.

І все-таки особливі зусилля та прагнення окремих найпрогресивніших і громадянськи найсміливіших українських драматургів, поетів та прозаїків, що спиралися на споконвічну потребу народу почути на сцені рідну мову, подивитися на самих себе збоку власними очима, приносили позитивні наслідки - українська драматургія розвивалася, і розвиток цей був особливо напруженим і невпинним.

**І. Котляревський (1769 - 1838).** Цей письменник, пройшовши нелегкий для тодішнього середньої руки дворянина життєвий шлях і все ще пишучи перший твір нової української літератури - «Енеїду», лише на п'ятдесятому році життя долучився до роботи в галузі драматургії. І мотиви у нього для цього були.

Попрацювавши лише кілька місяців директором Полтавського театру, Котляревський відчув ту жагучу потребу в україномовному репертуарі, яка існувала не тільки в душах акторів, а й особливо в душах українських глядачів. Жодна з написаних до XIX ст. п'єс не могла задовольнити ні новий театр, ні нового глядача - ні темою, ні проблематикою, ні ідейним змістом. Потрібен був принципово новий твір. І щедро обдарований, як ми б тепер сказали, адміністратор театру (а тоді це був і адміністратор, і режисер, і актор, і художник, і сценарист) за кілька місяців написав таку п'єсу, яка стала не тільки першим класичним твором нової української драматургії, не тільки гордістю всієї української літератури, а й одним з кращих досягнень світової літератури для сценічного втілення. Це - «Наталка Полтавка» (1819).

Того ж таки року І. Котляревський пише й водевіль «Москаль-чарівник».

Дві п'єси - оце і вся його драматургія, весь його театр. Але що це за твори!

Мабуть, треба й справді бути геніальним, щоб не вишукувати з океану життєвських подій та ситуацій чогось надзвичайного, чогось велемудрого, жадливого чи страшного, а подивитися навкруг себе і побачити те, що хвилює кожного і кожен день, від чого залежить щастя і душевний спокій людини. Саме таким виглядає і зміст обох п'єс І. Котляревського.

«Наталка Полтавка». Простенький сюжет: незугарний і старий, але багатий возний хоче одружитися з молодого, гарною, розумною і роботящою, вільною, але вкрай збіднілою сільською дівчиною. А в неї є коханий, і кохають молоді одне одного палко і самовіддано - традиційний для всієї світової драматургії любовний «трикутник». А схвилювала ця п'єса всіх. У чому ж секрет її успіху?

Вся українська драматургія до цієї п'єси (крім народних діалогічних ігор, обрядів та вистав) писалася книжною, часом умисне замудрою або вишукано рафінованою мовою. Далеко не одноплановою була мова інтермедій та вертепу. Там, як ми вже бачили, зустрічалися і штучні перекручування слів, і умисна мішанина української з російською, української з польською а то і всіх трьох мов разом. А мова «Наталки Полтавки» - це не просто жива розмовна мова українського народу, якою ми звикли писати й говорити. Перш за все треба усвідомити, що узагальнені поняття «народ» і «мова народу» мають об'ємні значення. В тому й справа, що в «Наталці Полтавці» майже кожен персонаж говорить своєю природною, властивою для певної соціальної групи мовою.

Наталка і її мати говорять не просто «селянською» мовою. Їхні слова, словосполучення, речення і висловлювання свідчать, що це мислять люди значно розвиненіші, ніж тодішні закріпачені селяни.

Ось їхні перші репліки в п'єсі:

«Н а т а л к а . Я вас зову так, як все село наше величає, шануючи ваше письменство і розум»<sup>6</sup>. - у розмові з возним.

«Н а т а л к а (оставляя роботу). Через мою непокорность ви біду терпите? Мамо!

Т е р п и л и х а . Аякже! Скільки хороших людей сватались до тебе - розумних, зажиточних і чесних, а ти всім одказала; скажи, в яку надежду?» (228).

«Зову», «величає», «шануючи ваше письменство і розум», «непокорность», «надежду» - це свідчення перш за все міщанського способу спілкування. Та й прагнення матері мати «розумного, зажиточного і чесного» зятя - це власне селянський ідеал, для якого характерні доброта, хазайновитість, повага до старших. Цей ідеал висловлює підпianoк виборний, коли характеризує Наталку перед возним: «Крім того, що красива, розумна, моторна і до всякого діла дотепна, - яке у неї добре серце, як вона поважає матір свою; шанує всіх старших себе; яка трудяща, яка рукодільниця; себе і матір свою на світі держить» (223).

Це мова і мислення селянина, який уже набрався канцелярсько-ділових словечок і мовних штампів: «добродію», «накладно служити», «кромі того».

Стиль мовлення і мислення пана возного - це не просто набір канцеляризмів, які персонаж уживає навіть під час побачення з Наталкою біля колодязя:

<sup>6</sup> Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. - К., 1982. - С. 219. - Тут і далі подаємо в тексті сторінку цього видання.

«В о з н и й. ...Не в состоянї поставити на вид тобі сили любові  
моей. Когда би імїл - тее-то як його - столько язиков, сколько  
артикулов в Статутї ілі сколько зап'ятих в Магдебурзьком правї,  
то і сих не довліло би на восхваленїє ліпоти твоєї! Ей-ей,  
люблю тебе до безконечності» (220).

Уже один цей приклад свідчить, що його закріплені канцелярське  
мислення не здатне вже переключатися на різні теми й випадки життя. Більше  
того, складається таке враження, ніби цей чоловік живе на світі вже цілих сто  
років, бо в його мові зустрічаються висловлювання з книжної літератури десь  
іще першої половини XVIII ст. Саме таку пісню співає він Наталці:

«От юних літ не знав я любові,  
Не ощущал возженія в крові;  
Как вдруг предстал Наталки вид ясний,  
Как райский кринь, душистий, прекрасный...» (219)

Мова возного - це мова типового малограмотного, трохи «окультуреного»,  
але безпросвітно темного і бездарного чиновника першої половини XIX ст.

Дещо сентиментально-романтичними ознаками наділена мова Миколи  
та Петра. Ось як, наприклад, починає свою першу в п'єсі репліку Микола:

«М и к о л а (один). Один собі живу на світі, як билинка на полі;  
сирота - без роду, без племені, без таланту і без приюту. Що  
робить - і сам не знаю. Був у городі, шукав місто, но скрізь  
опізнився. (Думаєт). Одважусь в пекло на три дні! Піду на  
Тамань, пристану до Чорноморців. Хоть із мене і непоказний  
козак буде, та єсть же і негідніші од мене» (234).

Ще більш виразно сентиментально-романтичний настрій Петра передає  
його перша репліка-пісня і особливо її кінець:

«Ой, як я прийду,  
Тебе не застану,  
Згорну я рученьки,  
Згорну я білії  
Та й нежив стану...» (235).

Відмінність між мовою Миколи і Петра полягає насамперед у тому, що  
перший, стоячи на життєвому роздоріжжі і не маючий ніяких особливих  
почуттів та пристрастей, крім дружнього почування до Петра і співчуття до  
Наталки, здатен мислити і говорити спокійно і розважливо, а Петро говорить  
палко, емоційно і рішуче:

«П е т р о: Я другої не любив і любить не буду. Тебе ж, моє  
серденьтко, повік не забуду» (245).

Так мовними засобами і мовними ознаками соціальних груп досягається  
в «Наталці Полтавці» максимальна індивідуалізація і разом з тим доступність  
думок кожного з них, відображення соціальних типів людей.

Отже, мова п'єси - це цілий букет розмовних стилів різних і в той же час  
найбільш численних верств населення тодішньої України: селянський,  
міщанський, канцелярсько-діловий стиль чиновників і романтично-пісенний  
стиль близької до народної творчості поезії. До того ж межі між цими  
стилями і способами мислення персонажів іноді такі відчутні і навіть  
контрастні, що слугують своєрідним засобом творення сміху. Наприклад,  
розмови Наталки і возного, Миколи і Миколи тощо.

Тим-то і багата мова «Наталки Полтавки», що в ній представлені всі  
основні верстви населення з їхніми дотепами, найпоширенішими мовними



конструкціями, приказками, приповідками. Все це та ще й наповненість твору найбільш популярними тоді в народі піснями, анекдотичними ситуаціями дає нам повне право називати мову цього твору дійсно народною.

Уже на початку XIX ст. проблема скасування кріпосного права та знищення самодержавства турбувала не тільки кріпаків та найперевіших дворян. До розв'язання цих та не менш гострих питань про стосунки між дворянами і новоявленими буржуа долучався уже весь суспільний загал. А у найтяжчому становищі перебували, звичайно, кріпаки.

І все ж автор темою п'єси обирає не життя та боротьбу дворян і кріпаків (як найбільш антагоністично настрояних один проти одного класів), а стосунки між вільними селянами та чиновництвом. Про кріпаків у «Наталці Полтавці» немає навіть згадки.

Вибір І. Котляревським саме цієї теми для п'єси, яка започаткувала нову українську драматургію, можна пояснити багатьма факторами і причинами. Будучи людиною прогресивною і в той же час реалістом, І. Котляревський добре розумів, що провести будь-яку прогресивну ідею шляхом зображення двох антагоністично настроєних класів неможливо - не пропустить ні цензура, ні тодішня суспільна свідомість, котра не могла уявити селянина-кріпака на сцені та ще й у ролі героя. Основну масу глядачів тодішнього театру складали мішани і чиновники, частково - ремісники. То, напевне, саме на них і розраховував драматург, виводячи представників цих верств населення головними діючими особами.

Першими, хто не тільки відчув на собі і глибоко осмислив, а й уже виразив у слові принципів протиріччя між багатими і бідними, були не дворяни чи селяни-кріпаки, а бідні чиновники, інтелігенти, незакріпачені селяни, ремісники. В усякому разі, саме ці верстви населення України говорили тоді такою мовою, на такому рівні свідомості і саме про такі питання. Ця думка підтверджена вже десятки разів істориками і літераторами.

Усе це і, безумовно, інші причини сприяли надзвичайній популярності «Наталки Полтавки» в Україні. А саме таке розташування соціальних груп у п'єсі зумовило і той факт, що головне загальносуспільне протиріччя між бідними й багатими виявилось у цьому творі у формі конфлікту між багатим чиновником і збіднілою міщанкою.

Спочатку конфлікт зав'язується між двома конкретними представниками різних соціальних груп - перший діалог між незугарним судовим урядовцем возним і бідною, але вільною та гарною міщанкою Наталкою. І хоча суперечка між ними виникла перш за все тому, що Наталка молода і вже закохана в Петра, а возний старий і несимпатичний, основним аргументом для відмови дівчини від залищань возного стала її думка про відмінність у їхньому соціальному становищі:

«Н а т а л к а. У нас єсть пословица: «Знайся кінь з конем, а віл з волон», - і щоб возному стало зрозуміліше, додає, - шукайте собі, добродію, в городі панночки...» (220).

Далі в цей поєдинок поступово втручаються виборний і мати Наталки, котрій дуже хотілося мати такого багатого та ще й впливового зятя. І одинока Наталка не може встояти перед таким тиском - вона погоджується покоритися матері і вийти за возного:

«Н а т а л к а. Тобі покоряюсь,  
На все соглашаюсь  
Прямодушно» (223).

Але друга дія починається появою Миколи та Петра, котрі повністю на боці Наталки. Сили вирівнюються, дія розвивається, конфлікт загострюється і наближається до кульмінації, коли героїня заявляє:

«Н а т а л к а. ...І коли на те іде, так знайте, що я навечно одрікаюся од Петра і за возним ніколи не буду» (247).

Найбагатшою за значенням і способами вирішення всіх основних проблем є розв'язка конфлікту - тут виявляються всі бажані автором позиції персонажів.

Реальними виглядають ті факти, що на Петра по черзі нападають то возний, то виборний і, нарешті, з лайками - мати Наталки:

«Т е р п и л х а. ...Дочка моя до сього часу не була такою упрямою і смілою, а як прийшов сей (указує на Петра) шибеник, пройдишвіт, то і Наталка обезуміла і зробилась такою, як бачите. Коли ви не випровадите відсіля сього голодранця, то я не ручаюся, щоб вона і мене послухала» (248).

Менш правдоподібними, але переконливо обгрунтованими сентиментальним характером героя видаються слова Петра:

«П е т р о. ...Наталко, покорися своїй долі, послухай матері, полюби пана возного і забудь мене навіки! (отворається и утирає слезы. Все показывають вид участия в горести Петра, даже возный)» (248).

І вже зовсім незвичайними побажаннями автора сприймаються подальші дії пана возного, котрий, розчулений словами і особливо вчинком Петра (коли той віддає усі зароблені ним гроші), вирішує і собі зробити «велькодушною поступок» - відмовитися від Наталки, про що Терпилиха говорить як про диво:

«Т е р п и л х а. Бог з'єднює вас чудом, нехай і благословить своєю благостію...» (249).

Таке вирішення суперечності між паном і бідняками, звичайно, для першої половини XIX ст. було справжнім чудом. Саме така позиція і мрія І. Котляревського про людське ставлення панів до простолоду, а з другого боку, - це і думка самого драматурга про покірливість селян. Про це якось літературознавці не говорять, напевне, боячись нашкочити славі великого письменника. Та правда не применшує, а тільки возвеличує, бо й справді драматург щиро вірив у можливість такого способу полегшення долі трудящих.

Справжнім виявом геніальності І. Котляревського як драматурга стало те, що він уже в першому творі нової української драматургії максимально гармонійно поєднав свою творчість із народною. Він так широко і щедро вплив у «Наталку Полтавку» найрізноманітніші елементи народної драми і взагалі народної творчості, що й зараз іще важко розрізнити, де народний анекдот, а де особисто ним придуманий діалогізований епізод чи етюд, де власне обряд, а де творчо використана обрядова чи максимально достовірно вписана самим автором сцена.

У самій же «Наталці Полтавці» обрядові сцени сватання, заручин, благословіння тощо видаштовуються в досить стрункий і послідовний ряд вирішальних для долі героїв подій. Як і в житті, переважно побутові сцени створюються за участю двох-трьох осіб, і лише в кульмінаційній та в заключній сценах зведено до купи всіх персонажів.

Форма п'єси гранично проста: всього дві дії, вісімнадцять яв, шість діючих осіб, ніяких додаткових елементів у вигляді прологу, епілогу тощо, щедре пересипання прозової п'єси дев'ятнадцятьма піснями і одним заключним хором, відсутність багатослівних і нудних реплік, лише один повчально-настановчий момент:



«В о з н и й. ...Поєліку же я - возний, то по привілегії, Статутом мні наданою, заповідаю всім: «Где два б'ються - третій не мішайся!» і твердо пам'ятувати, що насильно милим не будеш» (249).

Художня цінність твору не просто велика. Це твір високохудожній від вдалого вибору теми і представників найактивніших на той час соціальних груп, котрі мали вже чіткі суспільні позиції і могли їх протиставити іншим, могли боротися за своє щастя і свої погляди.

Суспільна вага думки І. Котляревського про те, що пани повинні цінувати в людині праці її право на вибір особистого щастя, і про потребу кожного трудівника боротися за таке право і боротися добротою, щедрістю душевною (та й не тільки душевною), була особливо помітною на тлі тих суспільних відносин, які склалися в період зародження капіталістичного світопорядку в Росії.

Але вона актуальна і на сьогодні.

Не менш цінною «Наталка Полтавка» уявляється і з точки зору авторських і загальнолюдських уявлень про добро і зло, про ідеал і антиідеал, про добрі і злі вчинки, про трагічне, драматичне і комічне та смішне в повсякденному житті. Тут Котляревський першим у новій українській драматургії (та й в усій новій українській літературі взагалі) висловив думку про те, що силування людини на одруження молодой зі старим, бідної з багатим - це справжнє зло.

Смішним і незугарним змальовано пана возного. Суть характеру цього персонажа полягає в тому, що щастя до Наталки і Петра приходить не від стійкості дівчини та самовідданості юнака, а з рук добродійного пана, котрий у відмові на благородний вчинок Петра і сам надумав зробити хоча б щось на добро. І якщо драматург і відійшов від правди життя (на свідому і добровільну відмову від коханої дівчини був готовий далеко не кожен пан), то його виправдовувала вища мета написання цього твору - виховати тих егоїстичних панів, котрі «за недосужністю по должности і за другими клопатами, доселі ні одного» (249) доброго діла ще не зробили, і пробудити в них елементарну людяність і увагу до прав та потреб людини праці.

Справжнім втіленням кращих рис трудової людини постають перед читачем і глядачем молоді селяни.

«Горда», але «не спесива» Наталка виявляється роботящою і «до всякого діла придатною», чесною і доброю, до пори і часу покірливою та вихованою, але в скрутну хвилину вона вміє відстояти себе. Їй притаманна і готовність заради спокою матері принести в жертву своє особисте щастя в коханні. А Петро, хоча й показаний не так всебічно і дещо романтизовано, здатен на справжній вчинок в ім'я своєї коханої та її розгніваної матері, котра саме тоді ставилася до нього вкрай несправедливо.

Винахідливим і кмітливим помічником добрим людям представлено і бурлаку Миколу, який знав світ, напевне, краще, ніж Наталка та Петро. Пізніше такий тип людини буде дуже поширеним у новій українській драматургії.

Лише підпанок виборний з його мійливістю позицій і поглядів виступає в «Наталці Полтавці» невиразним.

Саме оця невиразність і невизначеність людей у побуті, в етиці та сімейній моралі стала основним об'єктом сатиричного відображення в «опере малороссийской в одном действии» «Москаль-чарівник». Тут немає жодного справді позитивного персонажа. А разом з тим і Тетяна, і її чоловік Михайло, і москаль Лихой влаштовують «дураку письменному», «пронири» і «крючкові» Финтику справжній судовий процес, який більше схожий на колишню шкільну інтермедію і на поширену тоді в Росії смішну повчально-моралізаторську «комическую оперу», ніж на справді українську п'єсу нового типу:



анекдотично спрощений сюжет; побутова лексика і буденність думок персонажів; смішні і типові життєві ситуації. Але Котляревський не був би самим собою, якби він механічно і бездумно переніс усю творчу атрибутику минулих століть у свій твір. Його персонажі уже в перших репліках п'єси визначають свої позиції.

«Т е т я н а. Уже ви із своєї благопристойності чи виходите, чи ні, до того мені мало діла; тільки знайте: язиком що хочеш роби, а рукам волі не давай.

Ф и н т и к. Ах, батюшки мої! Скільки я об'являв жарчайший пламень любови моеї к тебе, но ты все не догадуешься, до чего мои ежедневные к тебе учашения относятся? Ей-ей, до того, чтобы насытиться твоим лицемерием, наслаждаться гласом уст твоих и возлюбознати розы губ твоих» (25).

І хоча Тетяна після цього не вигнала з хати такого причепу (бо їй-таки було досить цікаво з ним спілкуватися), та межі вона не перейшла. І коли повернувся чоловік, коли Фінтик був остаточно викритий, Тетяна з усією ширістю розповіла чоловікові, чому учашав до неї писарчук.

Одне слово, простолоддя виступало і тут носієм вищої моральності і чесності. Навіть солдат, який захотів було скористатися досить делікатною ситуацією, мусив визнати правдивість пояснень Тетяни. А вже про Фінтика і говорити нічого - він одержав такий урок моральної чистоти, що пробудилась навіть його совість:

«Ф и н т и к. ...Она пробудилась и представляет мне докладный регистр (реестр. - авт.) моих бесчинств. Стыжусь моих злых оканств и сам себе кажусь презрительным как за дурные поступки противу моих родных, равно и противу всех людей...Буду всем рассказывать сегодняшнее мое приключение и москаля-чаривника, дабы пример мой послужил ко исправлению всех и каждого» (274).

Драматургія І. Котляревського - це навдивовиж вдале поєднання всього найкращого, що було досягнуто українськими і російськими драматургами і народною драматургією попередніх століть, у самотньому таланті майстра слова.

Від минулого в п'єсах цього автора збереглася помітна увага письменника до соціального становища свого героя. Від літератури попередніх століть веде свій родовід і морально-етичний рівень сприймання, осмислення, оцінювання та відображення світу і автором, і персонажами. Від українських інтермедій і деяких російських комічних опер другої половини XVIII ст. прийшли в п'єсу «Москаль-чарівник» народні характери, смішні життєві ситуації. Старомодним і тому смішним сприймався на початку XIX ст. стиль мовлення (та ще й у побуті) судового урядовця возного. З російських комічних опер і комедій прийшов спосіб творення зображальних антропонімів, тобто таких власних імен та прізвищ, які характеризують персонажів: хабарник Щипавка, канцелярист Скоробрешенко (Скоробреха) - із «Наталки Полтавки»; писарчук Фінтик, солдат Лихой - із «Москаля-чарівника».

Принципово новими у драматургії І. Котляревського виглядають: мотиви зародження і розвитку соціально-побутового поєдинку п'єси; умисно компромісне розв'язання помітно антагоністичного конфлікту; художньо перемислений характер обрядових сцен і обрядових дійств; змішування та протиставлення мовних стилів; широке вживання в мові персонажів народних порівнянь, прислів'їв та приказок; досягнення високого ідейно-естетичного та виховного потенціалу п'єси відмовою від прийомів прямолінійного повчання та моралізаторства. Новаторськими, безумовно, виступають його художні і суспільні ідеї та концепції шляхів покращення життя народу.

Враховуючи все це, а також дивовижну здібність природно і гармонійно поєднувати в змісті твору правду життя, елементи народної творчості і авторську вигадку, можна з упевненістю сказати: драматургія І. Котляревського була справді щасливим початком нового періоду розвитку всієї української драматургії.

В. Гоголь (1777 - 1825). Подібними до водевілю І. Котляревського «Москаль-чарівник» були і дві одноактні п'єси батька видатного російського письменника М. Гоголя - Василя Гоголя, які він написав українською мовою на початку 20-х рр. XIX ст.

Як організатор приватного театру в маєтку поміщика Д. Трошинського В. Гоголь також відчував потребу в українському репертуарі, але його більше цікавили розважальні теми і сюжети, тому свою увагу він зупинив на анекдотах про хитрого москаля. Перша п'єска названа «Простак, або Хитроці жінки, перехитрені солдатом», а друга - «Собака-вівця».

У першій за допомогою хитроців і винахідливості москаля викривається «моральна нестійкість» Параски, дружини дурнуватого і ледачого селянина Романа, якого вона, сказавши, що зайців можна ловити поросятами, випровадила з кабанцем у мішку на полювання, а сама з дячком зібралася грати в любові. А далі - як і в «Москалі-чарівнику»: соцький приводить на постой москаля, той прикидається сонним, а сам собі підслуховує й підглядає. Приходить Роман, солдат «чаклує» і «творить» їжу та випивку, і, обдуривши хазяїна ще раз, випускає розмальованого під чорта коханця-дяка...

Складається таке враження, ніби автора, крім намагань розсмішити глядачів, ніщо не цікавило. А добродушний сміх досягається не тільки творенням пікантних ситуацій, не тільки смішними залицаннями дячка, а й шляхом перекручування москалем українських імен (Оверко - Веверко, Пріська - Пришка), окремих слів і цілих пісень на російський лад.

Ще далі від художньої довершеності і серйозної значущості стоїть одноактівка В. Гоголя «Собака-вівця», де і зовсім примітивним виглядає селянин, який зібрався продати на ярмарку вівцю, а його переконали в тому, що то не вівця, а собака. І хоча автор назвав цей твір «комедією з народногс життя», але ця п'єска майже ніякого відношення ні до комедії, ні до народного життя не має. Це звичайний собі смішний діалогізований етюд, у якому сміються над інтелектуально недорозвинутою людиною.

Ці два невеличких твори В. Гоголя, хоча й створені на нижчому рівні художньої майстерності, все ж засвідчили про великий інтерес митців до української народної творчості уже на початку 20-х рр. Вони можуть служити зразком і доказом того, як кожен по-своєму підходив до надбань народу в різних театрах і середовищах тодішнього суспільства. До того ж у «Простакові...», разом з висміюванням швидкої до любові молодички, примітивізму селянина і хитроців москаля, не раз проривається селянський стогін від голоду. А в репліці Романа, що починається словами: «А що ж маєш робити? де ж би я грошей узяв на подушне?»<sup>6</sup>, звучить і зовсім відвертий протест проти пограбування селянства та жорстоких розправ «проклятих сіпак», які за несплату подушного «обливають на морозі холодною водою»<sup>7</sup>.

Г. Квітка-Основ'яненко (1778 - 1843). І. Котляревський та В. Гоголь, змалювавши різнохарактерні стосунки між різними верствами тодішнього суспільства, не вийшли за межі показу сільського життя. Але Г. Квітка-Основ'яненко 1825 р. привернув особливу увагу всієї тодішньої Росії до

<sup>6</sup> Українська драматургія першої половини XIX ст. // Маловідомі п'єси. - К., 1958. - С. 60.

<sup>7</sup> Там же. - С. 60.

пануючого класу - дворянства. І без того незначна частина прогресивних дворян після поразки декабристів звелася практично до мінімуму, і перед суспільством постало вкрай консервативне дворянство. Після цього всім стало зрозуміло, що найбільшою перешкодою до будь-якого, а тим більше суспільно-політичного поступу уже давно є саме цей клас. Але першими все це глибоко і всебічно осмислили оті поодинокі передові представники дворянства, серед яких був і Григорій Квітка-Основ'яненко.

Уродженець Слобідської України (а тодішня Слобожанщина - то була не просто східна частина України, а таке поєднання українців з росіянами на колись малозаселених землях, в якому двомовність і російсько-український суржик стали типовими явищами) Г. Квітка перші свої твори писав і російською, і українською мовами.

І хоча Квітка майже скрізь представлений як «основоположник художньої прози в новій українській літературі»<sup>3</sup>, одними з найперших його творів були п'єси. Драматургія в творчому спадку митця - це не просто два перших томи в останньому семитомному виданні його творів, а й щедро діалогізована проза. Це стосується, зокрема, великого оповідання «Званий вечер», повістей «Предання о Гаркуше» і «Украинские дипломаты», у яких переважає не звичайна прозова авторська розповідь, а діалог та ще й діалог поіменованих, як у п'єсі, і наскрізь драматизованого роману «Жизнь и происхождения Петра Степановича, сына Столбикова, помещика в трех наместничествах. Рукопись XVIII века».

Чи не найдивовижніша доля випала першій Квітчиній п'єсі «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе. Оригинальная комедия в пяти действиях». Написана ще в 1827 р., вона вже через рік була допущена С. Аксаковим (тодішнім головою Московського цензурного комітету) до друку, але майже десять років цей твір шукав шляхів до широкого читача і глядача, так і не ставши популярним, хоча й підстави для цього були. Наступні цензурні переслідування і прорахунки драматурга-початківця зробили своє. А широко заговорили про «Приезжего из столицы...» лише після написання М. Гоголем знаменитого «Ревізора», в якому Микола Васильович використав не тільки сюжет, а й окремі місця із комедії Квітки прямо-таки дослівно. Така ситуація, зрозуміло, образила Квітку, але й дала можливість об'єктивно оцінити рівень художньої довершеності обох комедій. Тому-то він, визнавши «Ревізора» таким, що жоден твір не повинен йти в порівняння з цією п'єсою, хотів опублікувати лише окремі місця зі своєї комедії. А видавці «Пантеона русского театра и всех европейских театров» (був тоді такий репертуарний журнал) повністю опублікували «Приезжего из столицы...» в 1840 р. - велика скромність українського драматурга не повинна затінити кращі сторони його п'єси.

Наступною після «Приезжего из столицы...» була комедія «Дворянские выборы». Ця п'єса за змістом і зовсім виглядає унікальною навіть серед оригінальніших творів тодішньої драматургії Росії та України. Тут уперше (не тільки в драматургії, а й в літературі взагалі) показується підготовка і процес виборів дворянами свого предводителя. І справа не тільки в тому, що автор з усією відвертістю вивів на сцену цілу галерею реакціонерів староплутових, кожедралових, вижималових, драчутіних і забойкіних. І, мабуть, не тільки в тому, що вперше представлено цілий ряд тих дворян, які вже давно забули, що таке дворянство, і тих, у яких від належності до цього класу лишилося тільки бажання смачно поїсти. Більше того, навіть той факт, що молодий і прогресивний Твердов бореться і перемагає на виборах, не є саме

<sup>3</sup> Квітка-Основ'яненко Г. Твори: У 7 т. - К., 1979. - Т. 1. - С. 51. - Далі посилання на це видання подаватимуться в тексті із зазначенням сторінки.



по собі найважливішим. Суть полягає в тому, що всі претенденти на посаду предводителя, крім Твердова, ідуть протизаконними шляхами. Саме викриття оцих махінацій присвячується комедія «Дворянские выборы» - це своєрідне утвердження думки про те, що тільки на основі твердого (Твердов) дотримання громадянами існуючих законів суспільство прийде до справедливості і суспільного поступу.

Однак боротьба Квітки за законність дворянських виборів не врятувала твір. Спочатку схвалена до друку, опублікована і з цікавістю, навіть із захопленням прийнята читачами і рекомендована для постановки в Петербурзькому імператорському театрі, комедія не припала до душі своїм викривальним пафосом цареві Миколі I, котрий після прочитання твору не знайшов нічого такого, за що можна було б заборонити його постановку на сцені свого театру, і сказав, що в ній занадто багато пиятики. Це і вирішило того часу сценічну долю твору.

Помітним свідченням розширення поглядів Квітки на життя стала друга його комедія про дворянські вибори - «Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор исправника». У цій п'єсі діють в основному ті ж персонажі, що й у попередній комедії. І героєм твору виступає все той же Твердов. Але тепер автора цікавить не тільки те, як готуються і як проводяться вибори, а й те, чому за цю посаду так старанно воюють ще не переобраний справник та інші претенденти. Своєї мети драматург досягає зображенням конкретних стосунків між старим справником Ненаситіним, його дружиною і волосним писарем Шельменком, який давно вже завинив перед суспільством, але за допомогою хабарів ще й у волосні писарі пробрався.

Комізм ситуації підсилюється тим, що Шельменко привіз Ненаситіну цілу гору всякої всячини якраз у день виборів, віддав усе те (до того ж у нього вимагали ще й 500 карбованців), а коли дізнався, що старого справника не переобрали, став забирати усе своє добро, щоб вручити новообраному. Ненаситіни ж не хочуть випускати хабар із рук. Та в тому й справа, що новий справник не взяв у Шельменка хабара, бо справником повинна бути непідкупна, справедлива і скромна людина - в комедії на цю посаду обрано майора Скромова.

Це ніби прогресивніша ідея, ніж ідея попереднього твору. В п'єсі майже відсутня пиятика, але твір заборонили уже з першої подачі цензури, хоча цензором був той самий Є. Ольдекоп, котрий так швидко дозволив попередню комедію «Дворянские выборы» до друку. Коментарії, як кажуть, тут зайві.

І в першій комедії «Дворянские выборы», і в другій («Дворянские выборы, часть вторая, или Выбор исправника») розігруються подібні сцени кохання між племінницею Староплутова Анною Тихіною і Твердовим; між дочкою дружини Ненаситіна Софією і Скромовим. В обох цих творах любовні перипетії введено швидше для годиться, для своєрідного «оживлення» сюжету, ніж для справжнього психологічного аналізу цього явища чи стану людини. Їм відведена мінімальна кількість місця, часу і реплік. Автора й справді найбільше цікавили і обурювали питання поголовної корумпованості чиновницького апарату самодержавної машини управління.

Дуже важливим є той факт, що волосний писар Шельменко, введений у комедії «Дворянские выборы, часть вторая...», першим у драматургії Г. Квітки заговорив українською мовою. Цей прекрасно вписаний тип українського селянина, що егоїстично осмислив суцільну гріховність та всепродажність навколишнього світу і навчився жити в ньому тільки для себе, так прилав до вподоби акторам і публіці своєю винахідливістю, часом наївною і навіть примітивною хитрістю, особливо відвертістю, що автор уже в 1829 р. пише, а в 1831 публікує «комедію в трех действиях» «Шельменко, волостной писарь».

Цей твір теж зазнав і слави, і популярності, і всіляких цензурних переслідувань та викреслювань, але тут уже мова йде не про дворян і не про чиновництво як таке.

Викриваючи справжнє крющотворство волосного писаря, який докотився до підтасовування не тільки документів, а й людей, і показуючи, яким справедливим та суворим до таких конторських христородавців, як Шельменко, повинен бути губернатор, Г. Квітка вперше в новій літературі досить правдиво змалював і ту селянську вдову, в якій забирають до війська єдиного сина, «єдину надію», бо його нікому захистити, і нічим відкупитись.

Шельменко - це не просто хабарник, здатний і сам узяти, хоч з рідного батька, і кому завгодно дати на ралець. Він, як дрібний злочинець, побігав уже від закону по Україні та по Росії і побачив: ніде справедливості немає і не може бути - все продається і всі продаються. «Се вже така, будучи, усюди заведенція», - говорить Шельменко, навчаючи своїх молодших і менш досвідчених колег у корчмі (283). І почувасе себе цей малограмотний пройдисвіт як риба у воді, бо вивчив усі правила і принципи роботи тодішніх контор та установ.

Ось, наприклад, як він умовляє одинокого удовинного сина не противитися рекрутству і не турбуватися про матір:

«Ш е л ь м е н к о. Та об паньматці не тужи. Вже, стало бить, як нам її покинути? А, будучи, знаєш що, Микито? Я тебе завсїгда, тее-то, любив, мов брата ріднесенького, то як, будучи сказати, забриють тобі лоб, то я однаково у вас захожий, сирота, ні батька, ні матері; то я, тее-то, возьму її замість матері і, будучи, вже в неї житиму, і глядітиму її: а як, будучи, помреть, то поховаю, стало бить, неначе міщанку; дев'ять обідів справлю і, тее-то усіх старців нагдоу» (267).

Вперше із спогадів, розповідей, роздумів Шельменка постає у творі вся система юриспруденції та управління тодішньою Росією. І хоча пройдисвіта врешті-решт викривають, і хоча суворий і справедливий губернатор відправляє до війська самого Шельменка, все це сприймається як блаженські авторські побажання, як мрії народу про свого заступника від начальницької дрібноти. Та й за формою ця п'єса вже досить далека від класицистичних канонів і від нормативів української та російської драматургії другої половини XVIII ст. Вона помітно наблизилася до «Наталки Полтавки» І. Котляревського.

Прослуживши кілька років у війську і ставши денщиком капітана Скворцова, Шельменко дещо змінився. І зміни не пішли на користь ні йому самому, ні тим, хто його оточував. Якщо він раніше бачив несправедливість, брехню і хабарництво лише у волостях та в судах, то тепер йому стало видно все це ще й у армії:

«Ш е л ь м е н к о. ...А як подивлюся, так усюди однаковісінько - і у волості, і у суді, і у службі» (75),

- такий лейтмотив ще однієї п'єси про Шельменка - «Шельменко-денщик», написаної десь у 1834-1835 рр., дозволеної до друку і постановки в 1838 р., а надрукованої вперше в 1840 р. та ще й у двох виданнях одночасно.

Шельменко є Шельменко. Він залишився таким самим крутієм, як і був. Але помітно змінився сам автор. І зміни ці помітні багато в чому.

За кілька років до смерті Г. Квітка осмислив той факт, що царський самодержавний апарат любовими атаками, до яких автор удавався в попередніх п'єсах, та ще й наодинці, не змінити. Він навчився вже говорити не стільки гнівні, скільки веселі й смішні, але надзвичайно дошкульні для реакції думки. Саме такою і виглядає комедія «Шельменко-денщик». Тож недарма серед



захопленого хору глядачів і читачів, з-поміж переважно хвалебної критики своє відверто негативне ставлення висловила тільки найбільш реакційна газета «Северная пчела».

Драматург майже повністю відмовився від прийомів творення сміху за рахунок перекручування українських слів на російський лад чи навпаки. Мова діючих осіб досить добірна і максимально наближена до нормативної російської літературної і народно-пісенної української мов. Тут доречною буде згадка й про те, що при підготовці до друку в російському виданні авторові запропонували справді прекрасну українську мову головного персонажа Шельменка перекласти на російську, але він відмовився. Дійсно, мовні засоби творення образу в цій п'єсі багаті і різноманітні.

Та найцінніше і найважливіше, на нашу думку, чого досяг у цій п'єсі Г. Квітка, то це вміння проникнути в самісіньку суть характеру кожного з персонажів, умисно творити їх або одноманітними і до карикатурності обмеженими, або цікавими, живими і багатогранними. Саме такою гармонією між всебічно розкритими характерами Шельменка і дружини поміщика Шпака Фенною Степанівною та майже одноклітинними Лопуцьковським, Опецьковським і відзначається ця п'єса. Таке дійове протиставлення різномасштабних характерів і типів людей було для тодішньої драматургії новим, і не дивно, що воно повторилося пізніше у багатьох творах і української, і російської літератур. Згадаймо хоча б «Мертві душі» М. Гоголя.

Особливу увагу і позитивні відгуки публіки та критики породжував правдивий і художньо довершений образ Шельменка. Швидко орієнтуючись у навколишньому середовищі за будь-яких умов і знаючи ціну своїм можливостям, цей чоловік завжди відчуває себе запряженим у якесь ярмо. Думаючи за інших, він нерідко передбачає хід і напрям розвитку тих подій, які ми спостерігаємо в п'єсі. Майже кожного разу цей персонаж має можливість і потребу прокоментувати не тільки свої особисті вчинки, а й дії свого командира, капітана Скворцова, настрої і вчинки інших персонажів.

Тепер уже Шельменко не просто знає елементарний етикет, принципи моралі, логіку мислення, характери і настрої панів, яким служить, а й вдало користується ними. І виходить, що він розумніший, кмітливіший і хитріший за своїх господарів. Ось приклад того, як Шельменко уміє грати не тільки настроєм, а й навіть словом. Так було в ситуації, коли Фенна Степанівна викрила Шельменка в тому, що він зробив усе, аби допомогти капітану викрасти дочку Шпаків Прісіньку:

«Фенна Степановна. Хорошо - лучше, когда было совсем  
увезли Присиньку, если бы не я. Скажи, не правда ли моя?  
Шельменко. То воно то, будучи, правда, та трошки щербатенька, пані буньчученчихо!  
Фенна Степановна. Как щербатенька? Смеешь так говорить? Вон отсюда!» (80).

І кожного разу цей чоловік, не маючи ніякої законної можливості впливати на дії панів, так мудро влітає їхні думки і вчинки в свої настрої і плани, що врешті-решт Шпак, не бажаючи видавати свою дочку за капітана Скворцова, сам влаштовує і їхнє вінчання, і благословіння, і навіть весілля.

Ці риси характеру Шельменка засвідчили, що вже в суспільстві і в літературі з'явився принципово новий тип людини - активної, ділової, кмітливої і настирливої. І хоч ця людина ще формально залежить від свого хазяїна, душа її давно вже вирвалася з полону покірливості і свідомого рабства. Ще далі така людина відійшла від рабства Божого - ні про Бога, ні про церкву вона майже не згадує. Такою людиною і є Шельменко - і писар, і денщик.



Таким чином, на цих п'яти п'єсах, так чи інакше пов'язаних між собою (то змістом, то діючою особою), можна простежити, як зростала майстерність драматурга; як розширювався і змінювався його світогляд; і як поступово, але послідовно він ішов до української мови. Помітне і те, як Г. Квітка, максимальна наблизившись до питань і проблем соціально-політичного характеру, все більше і більше заглиблювався в соціально-правові перипетії свого часу.

Та повернемося ще раз до тих творів, які паралельно з названими писалися в кінці 20-х, протягом 30-х і на початку 40-х років. Це також твори російськомовні, але вони дещо по-іншому пов'язані між собою і мають деякі інші ознаки.

Комедії «Турецкая шаль, или Так водится» (1829), «Ясновидящая» (1830), «Мертвец-шалун» (завершена в 1840) та «Вояжеры» (1843) - це соціальна сатира на безпросвітну, а часом і немислиму міщанську темряву у побуті більшості тодішніх дворян, чиновників та деяких напівосвічених інтелігентів.

У першій із цих чотирьох комедій розкрито такі любовно-сімейні сцени подружніх зрад і такі пов'язані з ними хитромудрі любовно-грошові перипетії, в яких торгівець шалями Бухарець довго не міг розібратися, а розібравшись (побачивши усе на свої очі), страшенно здивувався - всі і про все знали, але ніхто ні на кого не ображався:

«Б у х а р е ц (один). Доволина, усе доволина. Мужа доволина - жина пирастила; жина доволина - мужа аманіла; бухар доволина - денга палучила. Негодни... о, Негодни болиша усех доволина. (Поднимает кипу с товарами. К зрителям). Ну пирашай господа. Пойду искати ешо таки мужа. Как думаешь, нети трудна найти? И я знай, нети трудна» (191).

Ця остання фраза так підкреслює і прекрасно узагальнює стан аморальних стосунків у тодішніх чиновницьких родини, що всякі інші слова видаються просто зайвими.

Ще дикіша картина бездуховності відтворена в «Ясновидящей», де до сімейного розбрату і суцільного взаємообману додаються ще й сцени шахрайства, що поширилися тоді в зв'язку з відкриттям магнетизму та психологічних реакцій людини на нього: аферисти влаштовують сеанси «віщування» та «ворожіння», здирають з багатих, але темних, але глупа ніч, міщан гроші і дорожчінності, вдаються до крадіжок, і коча шарлатанство викривається, морок у свідомості людей остаточно не розсіюється.

Заборона цієї, здавалось би і зовсім не шкідливої для тодішнього світопорядку, комедії була зрозумілою: в цьому творі показані ті глибинні причини, які породили все оте духовне болото - повне запустіння в культурному розвитку, відсутність шкіл, шлункова обмеженість потреб забезпечених сімей тощо.

Події побудованої на анекдотичному сюжеті комедії «Мертвец-шалун» хоча і ввижаються дещо неправдоподібними (впродовж усього твору головний персонаж, витівник Бистров, носить по місту справжнього і розігрує «живого» покійника), та реакція людей, що сприймають «живого мертвого», свідчить про прямо-таки примітивний рівень їхньої свідомості і мислення.

Особливої розмови і уваги заслуговує остання з цих чотирьох комедій - «Вояжеры». Це зразок дещо штучного, але майстерного зібрання докупи тих представників майже всіх існуючих у Росії соціальних груп, які ніколи не знали і не хотіли знати нічого про свою рідну країну, зате з телячим захопленням дивилися на все закордонне і чуже, всіма фібрами дрібних душ своїх рвалися побувати за кордоном, мріяли про «окультурення» в Німеччині, у Франції і взагалі в «Європах».

Комедія «Вояжеры» побудована так, що перші три дії - це ті три дні, коли «антипатріоти», хулячи і навіть проклинаючи все на своїй рідній землі,

персубають на ній останні години перед від'їздом за кордон, а заключна четверта дія, названа «Епілогом», - це день їхнього повернення на батьківщину.

Ситими, незадоволеними, пихатими від'їжджають вояжери за кордон. Голодними, але щасливими, що нарешті повернулися, в душі і на слові гордими за свою ще не розбещену псевдокультурою і капіталізмом країну вони повертаються. А деякі з них (обікрадені і матеріально, і духовно - в них страчено надію на те, що на планеті є той самий рай, де нас немає) клянуться, що зайдуть у самісіньку провінцію, і не вибиратимуться звідти доти, поки не відійдуть від європейського «окультурення».

А загальний підсумок всьому цьому переворотові в свідомості та в кишеньках міщан-туристів підводить Афонька, слуга господаря трактиру, в якому відбувається дія:

«А ф о н ь к а. Хорошо так болтают... но баринова песня лучше  
всех идет к ним:

Ерема, Ерема!  
Сидел бы ты дома» (182).

І все ж, хоча й значні всі названі та ще не названі російськомовні здобутки драматургії Г. Квітки, та найцінніші для розуміння шляхів розвитку нової української драматургії є його дві завершені багатоактні п'єси «Сватаньє. Малороссийская опера в трех действиях» («Сватання на Гончарівці»), «Щира любов, або Милый дорогше щастя», «шутка-водевіль» «Бой-жінка» і «шутка-оперетка» «Стецько, завербованный в улань», «Купала на Івана» та інші.

Чи не найперше, що впадає у вічі при розгляді драматичної спадщини Г. Квітки, написаної українською мовою, так це відмінність її тематики і навіть деяка відмінність поглядів та позицій автора у сприйманні, осмисленні, оцінюванні та відображенні світу (порівняно з його ж російськомовною драматургією).

Всі уже розглянуті нами російськомовні п'єси Г. Квітки відтворюють життя дворянства, чиновників і міщан у межах великих і малих провінційних міст. Цей факт можна пояснити тим, що сам драматург - дворянин, і все його свідоме життя пройшло в основному в середовищі тієї самої міської провінції, про яку він писав. Звідси, до речі, і та Квітчина російськомовність, з якої він починав літературну творчість. Але вже з появою в його драматургії українського селянина Шельменка все частіше стала пробиватися і тема селянського життя. А далі всі україномовні діалогізовані твори присвячувалися селу.

Якою б сміливою і різкою не видавалася нам критика Г. Квіткою тодішнього дворянства та чиновництва, якої б глибини він не досяг у процесі осмислення потворності міщансько-провінційного життя в усіх попередніх п'єсах і якої б популярності не зажили всі його краші з оглянутих уже комедій, до дійсно глибинного народного сприймання і розуміння світу, а також до всезагального і беззаперечного визнання прийшов драматург лише тоді, коли він доторкнувся до першоджерел народного лицедійства, коли йому вдалося осягнути найважливіші і найнасушніші проблеми та принципи життя селянства - основної частини населення тодішньої України, тобто коли Г. Квітка навчився дивитися на світ очима трудового народу.

Одразу хочемо застерегти наших читачів від надто прямолінійного розуміння меж і переходів свідомості письменника Г. Квітки від одних позицій та поглядів до інших, від однієї тематики до іншої. Так іноді буває, що той чи інший письменник у певний період своєї творчості з якихось важливих і вирішальних причин різко і принципово змінює свої творчі підходи до життя і самі об'єкти зображення. Але цього разу процес переосмислення способів образно-рольового відтворення дійсності відбувався значно складніше - дворянин Г. Квітка лише під кінець свого життя відчув справжню трагедію і разом з тим велику мудрість буття людини праці. І, як бачимо, до цього він ішов виключно своїм неповторним і нелегким шляхом. А якщо комусь із



дослідників життя і творчості, зокрема драматургії, цього письменника довелося висловитися, що він написав «Сватання на Гончарівці» під впливом «Наталки Полтавки» І. Котляревського, то, як нам здається, це було зроблено більше як данина традиції, ніж в результаті пошуків істини. Мабуть, не завжди так буває, що той, хто створив щось визначне першим, обов'язково і неминуче впливає на всіх тих, хто творить після нього.

Та спробуємо розібратися на фактах і на характеристиці україномовної драматургії Г. Квітки.

Між 1819 р., коли була написана І. Котляревським «Наталка Полтавка», і 1836 р., коли завершив Г. Квітка свою роботу над «Сватанням на Гончарівці», пройшло не просто сімнадцять років. За цей час тому, хто хотів би наслідувати «Наталку Полтавку», можна було б зробити це десятки разів, адже п'єса І. Котляревського дуже швидко зажила собі слави і стала відомою не лише в Полтаві. Так, вже у 1821 р. «Наталка Полтавка» вперше ставилася в Харкові і Києві, а далі її популярність зростала. І прогресивний дворянин Г. Квітка не міг не подивитися жодної вистави за цією п'єсою протягом усіх сімнадцяти років. Але виникають питання: чому ж Квітка не зробив наслідування до 1836 р., чому він не потрапив під вплив Котляревського одразу, а йшов до написання «Сватання на Гончарівці» протягом дев'яти років своїх власних пошуків у галузі драматургії?

Мабуть, на такі питання простої відповіді немає.

Справді, як і в «Наталці Полтавці», так і в «Сватанні на Гончарівці» зображено село, присутній класичний любовно-весільний трикутник, використовуються обрядові дієства, в центрі уваги ставиться і позитивно вирішується проблема права молодих людей на вибір супутника сімейного життя. Навіть жанр визначено один і той самий: «малороссийская опера».

Найбільшу подібність між цими двома п'єсами спостерігаємо у формі: максимально спрощено представлення діючих осіб - ні вказівок на вік чи зовнішність персонажів, ні авторських пояснень до костюмів. В обох випадках подано чіткі вказівки на соціальний стан персонажів. Приблизно однакова наповненість піснями і танками (близько двох десятків пісень, дуетів тощо); невелика кількість персонажів; репліки діючих осіб короткі і максимально виразні; при наявності монологів, діалогів і полілогів очевидну перевагу обидва автори віддають діалогам, але в критичних моментах активніше вживається полілог. Майже однакова кількість дій (в «Наталці Полтавці» - дві, в «Сватанні на Гончарівці» - три) і приблизно подібний обсяг творів тощо. Але й тут, у формі, можна було б знайти ряд відмінних деталей і особливостей: Котляревський, наприклад, бере популярні народні пісні, так би мовити, в їхньому натуральному вигляді і майже геть не турбується про особливу пов'язаність цих пісень з основними репліками п'єси, тоді як Квітчині персонажі співають зовсім інших і різних за популярністю пісень. Квітка намагається вплести пісні в структуру тексту таким чином, щоб відчувався природний перехід від розмови до власне співу, майже кожного разу вказуючи на тип співу - дует, терцет тощо.

І все-таки це лише поверхова подібність, бо коли придивитися уважніше, то стануть помітними і досить принципові відмінності. Основні з них криються у змісті творів.

Тема «Сватання на Гончарівці»: життя сучасних авторів українських сільських обивателів і кріпаків та стосунки між ними. А це вже зовсім інший ракурс і погляд на тодішнє сільське життя, ніж у «Наталці Полтавці». І тому Квітці довелося мати справу і з конфліктом зовсім іншого характеру: багатству обивателів Кандзюбів і потягу до чужого багатства інших обивателів Шкуратів (точніше - жінки Шкурата) протистоїть повна знедоленість кріпака



Олексія. А потворність сина Кандзюби Стецька, з одного боку, і краса кріпака Олексія й дочки обивателя Шкурата Уляни, з другого боку, лише максимально підсилюють і без того антагоністичний характер протистояння. Отже, тут фразою «Знайся від з волом, а кінь з конем» не обійтися і добротою героя та настирливістю героїні серця обивателів не пробити. Все це розумів Г. Квітка. Пишменник, бажаючи знайти хоч який-небудь вихід для покращення долі кріпака, вже не надіється на поступливість власника, а звертається до особливої народної винахідливості, живим втіленням і носієм якої виступає в цій п'єсі відставний солдат Осип Скорик. На щастя, Скорик - ще й родич Олексієві. І це теж важливий момент, бо взаємодопомога і винахідливість народу - це спосіб боротьби за виживання в найскрутніших умовах. Саме цим способом і хоче Г. Квітка озброїти найслабших і знедолених.

Традиційний любовний трикутник, що йде ще від народної гри «Нелоб і милий», де дівчина має вибрати собі пару і показати своє ставлення і до нелюба, і до милого, вперше в українській драматургії представлений таким, коли розумна, ніжна і лагідна красуня мусить одружитися з потворним, дурнуватим та ще й меншим за неї на зріст хлопцем. І до того призводить не любовна пристрасть антигероя (як це було в «Наталці Полтавці» - там возний все-таки з любові добивається Наталчиної згоди на одруження), а примітивна власницька зажерливість матері Уляни.

Котляревський лише почав, намітив тенденцію використання в книжній драматургії окремих моментів із народного театру, а Квітка в «Сватанні на Гончарівці», особливо в третій дії, подає майже весь процес здійснення сватання, майже все його словесно-діалогічне оформлення та ще й з додатками від себе особисто. Фольклорна основа «Сватання на Гончарівці» настільки багата і так вдало та гармонійно закладена в зміст твору, що іноді важко розрізнити, де моменти з анекдоту, інтермедії чи обряду, а де слова автора. Тут особливо цікаво простежити за сценами про брехуна та підбрехача (під час сватання), про піднесення Стецькові гарбуза тощо. Одне тільки Тимошеве (а точніше - народно-гумористичне) «Так-таки, так» чого варте - воно пронизує майже всю п'єсу і кожного разу сприймається все з новим відтінком значення, породжує все нові і нові спалахи веселих емоцій - від легкої іронічної посмішки до нестримного сміху.

Та найглибше Квітка проникає в суть народного життя тоді, коли виставляє конкретних людей з їхніми болями, проблемами і щоденними клопотами.

Це ми, сучасні читачі і глядачі, можемо дозволити собі іноді, не задумуючись особливо глибоко над тим, чому таких гарних та розумних дівчат, як Уляна, часто видавали заміж як не за старих дідунів, так за стецьків, весело сміятися і відпочивати на спектаклі за п'єсою «Сватання на Гончарівці». А що як задуматись над долею кожного з провідних персонажів цього твору серйозно?

Мабуть, ніхто з них, навіть Стецько, не жив бездумно і безтурботно - у кожного своє лихо, свої турботи.

Багатий, жадібний і хитрий Кандзюба мусить за будь-яку ціну оженити свого пришепелкуватого сина. Другому обивателеві Шкуратові постійно хочеться випити горілки, що аж «шкура болить», а його дружині настільки запаморочили голову чужі воли, що вона ладна й рідну дочку за дурня видати, наче й справді вона, а не її дочка, збирається жити з тими волами.

Та особливо нас хвилюють долі молодих селян - Уляни і Олексія. Варто хоча б на хвилину уявити собі ту можливу (і в тодішньому житті не один раз повторену) ситуацію, коли б солдатів Скорика не вдалося висватати Уляну з Олексієм. Чи можна нам, сьогоднішнім, вільним у своєму виборі людям,

уявити глибину нещастя і силу трагізму становища юнака і особливо дівчини, якій би на все життя був би даний у чоловіки отакий недоумок. І тільки над цим задумаєшся, особливо чітко і ясно постає гострота того основного конфлікту, який так майстерно посилено автором у монологах і діалогах Олексія та Уляни і котрий так хитромудро заховано ним же за цілою повинню пісень, дотепів і веселощів у третій дії.

Що ж це - умисне лакування реальної дійсності чи творення зі сліз народних чударнацького і розважального видовиська? Мабуть, ні те, ні інше. Більше того - аж до середини 40-х рр. минулого століття найчесніші і найпердовіші люди все ще наївно вірили і в можливість пробудити в поміщиках, чиновниках, міщанах та всілякого роду власниках щось людське; і в те, що й сам знедолений чоловік хоч щось почне робити для свого звільнення. Тільки цим можна пояснити саме такий спосіб розв'язання важливого питання про право молоді людини на особисте щастя і на вибір супутника життя, який ми бачимо у «Сватанні на Гончарівці».

Мабуть, Г. Квітка покладав великі надії на приховані народні сили і в міру здібностей своїх намагався збудити їх, показати їхні потенціальні можливості. Мабуть, так думали тоді й інші передові люди нашого народу, бо вже через кілька років п'єса «Сватання на Гончарівці» падовго ввійшла до золотого репертуарного фонду багатьох театрів України.

Г. Квітка за допомогою прекрасних і небачених до того часу в українській драматургії різноманітних мовних засобів створив надзвичайно смішну і разом з тим за конфліктом дуже серйозну п'єсу, в якій людям до трагедії залишався лише один крок.

А справжньою трагедією, першою українською трагедією XIX ст. стала Квітчина «Щира любов, або Милый дорогше щастя» (далі будемо її називати просто «Щира любов»). Основний її зміст - це той самий випадок, який ми допускали в своїй уяві: а що як ні Олексієві, ні Уляні ніхто не допоможе...

Фабула «Щирої любові» досить проста: дочка заможного сільського обивателя Галя, у якої нема одбою від женихів та сватів, покохалася з дворянином Зоріним. А це означає, що на перешкоді до їхнього спільного щастя стоїть соціальна прірва, та молоді люди шукають виходу. Зорін іде на все і добивається від своїх вельми гордих родичів права на одруження з селянкою. Але поки юнак влаштував справи, Галя чітко і тверезо уявила собі майбутню долю свого коханого (як над ним будуть кепкувати його друзі-дворяни, як незручно йому буде з'являтися на бали з селянкою та інше) і вирішила негайно вийти заміж за першого, хто потрапить під гарячу руку - за батькового наймита Миколу. А в результаті за короткий час вона і сама зітліла від переживань, і знеслалила батька, Зоріна, навіть наймита, який у глибині душі давно і приховано кохав цю гарну і добру дівчину.

Можливо, комусь і спаде на думку звинуватити Галю в тому, що вона вчинила так нерозумно і так необачно. Та й сама вона не завжди була впевнена, що це єдиний шлях уберегти свого коханого від лиха на все життя. До речі, саме такі закиди робили драматургові деякі тодішні критики, та ще й тепер декому з наших літературознавців здається неправдивим таке рішення Галі, і тому вони відносять цю п'єсу до жанру мелодрами. Але в тому й трагедія кохання між представниками таких різних класів, як селянство і дворянство, що ніякого повноцінного щастя на все життя вони побудувати не змогли б: або бідніший з них потрапляв у постійну залежність від багатшого, або багатший мусив постійно опускатися до рівня малоосвіченої біднячки. І в тому, і в іншому випадку порушувалася належна гармонія інтересів, дій і душ.

Отже, Квітка глибше, реальніше і всебічніше, ніж Котляревський поба-



чив проблему стосунків між представниками різних класів, хоча лише під кінець життя зробив такий самий остаточний висновок про неможливість щасливого примирення між ними ні за яких умов. З появою в п'єсі дворянина, та ще й росіянина з'являється російська мова, але тепер вона - такий же фрагмент, як у свій час українська у комедії «Дворянские выборы, часть вторая». Мовні засоби в цьому творі значно бідніші, ніж у попередньому. Бідніша й емоційна забарвленість мови - все йде від протиріччя між любовними пристрастями і раціоналістичним мисленням обох закоханих, а особливо від думок Галі, котра навіть в останній момент свого життя свідомо свого жертвовного вчинку: «Господи! я сполнила... святіший закон твій... Положила душу за друга...» (227-228).

Водевілі Г. Квітки «Бой-жінка» та «Стецько, завербований в уланы» - це багатослівні, пісенні і танцюристичні, але вкрай спрimitизовані за змістом розважальні твори, які ні в цілому, ні якимись окремими частинами чи хоча б фрагментами не складають ні особливої художньої, ні тим більше значної суспільно-естетичної цінності. І все ж хоч кілька слів про кожну з цих п'єсок сказати необхідно.

У першій завязтій молодичці набридли чоловікові ревнощі та лайки і бурчання. Вона вдається до грубих розигрувань свого тупуватого і наївного до неправдоподібності чоловіка зі своїм братом уланом, котрий нагодився якраз у відпустку. Кепкування жінки над чоловіком розтягнуто на цілих три дії з переодяганнями - жінка переодягається то в улана, то в циганку, то у відьму; її брат улан, не зголивши вуса, переодягається в жіночий одяг. Чоловік і сам нібито почав вірити в дива, що діються навколо нього. А закінчується вся ця словесна тріскотнява майже ні про що «водевілем» (така собі, як правило, кінцева частина цілої п'єси чи одного з її актів, у якій поєднуються слів однієї з діючих осіб зі слівом іншої і зрештою все це зливається в дует, терцет або й хор). У даному водевілі заспівали під кінець усі, а основна думка цього водевілю приблизно така:

«П о т а п. Всяк жінку слухай та гляди,  
Вона біди научить;  
І пальця в рот їй не клади,  
Незчуєшся: відкусить!..  
Н а с т я. Багато брешуть на жінок;  
Вам добре за жінками!..  
Повісь свій розум на кілок,  
Махни на все руками!.. (297).  
В с і. ...Добро і доля тут, і щастя,  
Коли моя твоя бой-жінка!» (298).

«Стецько, завербований в уланы» - це не зовсім вдала спроба продовжити сюжет «Сватання на Гончарівці» за участю уланів, що спочатку розгнівалися на Стецька за його безпричинний сміх над ними і за грубість. Хотіли його побити, але, дізнавшись про його хворобу, почали вербувати хлопця в улани. Одягли на нього мундир, дали шаблю і почали кепкувати і тішитися над ним, а закінчилося все це співом Стецька до всіх діючих осіб, яким він дякує за те, що «потішили Стецька». Така змістовно й художньо біденька п'єска хоча й ставилася на сценах деяких театрів, звичайно, не могла привернути особливої уваги ні тодішніх, ні теперішніх режисерів чи дослідників драматургії, а тому й була опублікована вперше лише в останньому повному семигоміному виданні.

Всі інші незавершені діалогізовані твори Г. Квітки, а їх можна назвати ще з десяток, потребують спеціального дослідження, на яке у нас зараз ні можливості, ні особливої потреби немає.

Драматургія Г. Квітки - це надзвичайно складне, багатогранне і мало досліджене явище. Вона свідчить, що драматург ішов своїм неповторним шляхом і вийшов на новий етап заглиблення в соціально-правові і морально-



побутові проблеми суспільних прошарків тодішньої України і Росії. Він у кращих своїх п'єсах досяг максимального і гармонійного поєднання народного лицедійства і взагалі народної словесно-пісенної творчості з літературою для професійної сцени.

Т. Шевченко (1814-1861). Воїстину великий чоловік - той, хто свідомістю хоч трохи піднімається над віками та епохами і в чиему серці вміщуються болі і радості цілих народів.

Саме таким був і Т. Шевченко, котрий уже на початку 40-х рр., у період особливої уваги до історії та культури свого народу та й цілого людства, взявся за перо драматурга.

«Скомпоновавши», як пише сам Т. Шевченко 31 січня 1843 р. в листі до Я. Кухаренка з Петербурга, «Назара Стодолю» «по-московському», автор надіявся, що вона «буде на театрі після Великодня»<sup>9</sup>. Та не такою, мабуть була ця п'єса, щоб її поставили так швидко та ще й у столичному театрі. Надто активними, гордими і рішучими виглядали її головні діючі особи - козаки Гнат та Назар, - коли «на всіх язиках все мовчало...», а вони говорили про людську і козацьку гідність та незалежність:

«Н а з а р ... я той самий, хто й самому не дасть себе на посмік!» (17).

Вслід за М. Костомаровим, який першим у новій українській драматургії звернувся до історії українського козацтва, Т. Шевченко обирає таку ж тему й під переліком діючих осіб указує: «Действие происходит в XVII столетии, близ Чигирина, в козацкой слободе, в ночь на Рождество Христово» (6). В центрі уваги він ставить особистісні події любовно-побутового характеру із минулих століть. Але всі основні думки про зарозумілість і продажність людей, про втрату ними людської подоби драматург спрямовує в свою сучасність.

Формою п'єси «Назар Стодоля» теж близька до «Наталки Полтавки» і україномовної драматургії Г. Квітки, але в ній всього п'ять пісень. Твір розділено на три акти. Значно частіше зустрічаються багатослівні репліки; дуже рідко автор примушує говорити «набік», жодного разу - «до публіки». Але все це свідчить не про копіювання, а своєрідне і творче використання Шевченком відомої форми, про спроби її вдосконалити, дещо переосмислити. Особливістю форми п'єси є й те, що вона помітно стисла, в ній немає жодної зайвої сцени. Зовні все підпорядковане вирішенню однієї проблеми: чи зазнасть старий і обезглузділий сотник долю своєї молодої та гарної дочки, видавши її за «такого ж старого дурня, як і сам» (6). Але в процесі розвитку подій автор все більше і більше акцентує увагу на тому, як у цій ситуації ведуть себе козаки: коханий Галі Назар і його друг Гнат. Досліджується ще кілька моральних проблем, пов'язаних з образом продажною і підступною ключниці Стехи та зі ставленням Гната до жінок взагалі. Оце й усе коло основної проблематики. І це також свідчення оригінальної структури - максимальної сконцентрованості уваги автора на головному.

Помітною ознакою конфлікту п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», що відрізняє її від «Наталки Полтавки» І. Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки, є мотив дії антигероя. Ми вже говорили: возний хоче одружитися з Наталкою, бо він її любить і бачить своєю роботящою дружиною, до того і мати Наталки прагне позбутися бідності. Уляну мати силує віддати за пришелепкуватого Стецька, щоб одержати багатство. А головним мотивом дії сотника Кичатого є бажання породичатися з самим полковником, а там, дивись, і самому ним стати.

<sup>9</sup> Шевченко Т. Твори: У 5 т. - К., 1985. - Т. 3. - С. 222. - Далі посилання на це видання подаватимуться в тексті із зазначенням сторінки.

«Х о м а. ...У яких-небудь Черкасах, а може, у самому Чигирині гуляй собі з полковничою булавою! І слава, і почот, і червінці до себе гарбай - все твоє. А пуще всього червінці. Їх люди по духу чують; хоч не показуй, все кланятимуться... Ха-ха-ха! От тобі й сотник! Ще в Братським серце мое чуло, що з мене буде великий пан» (11).

До матеріально-емоційних мотивів та соціальної нерівності героя і анти-героя додаються ще й кар'єризм та хворобливе честолюбство останнього, а герой - це людина достойна, підкреслено незалежна і непокірна. І тому тут у кульмінаційний момент противники духовно готові знищити один одного. І тільки козацькі традиції, звичай народу та природна доброта Назара рятують їх обох від вбивства.

Виразними словесними репліками характеризуються лагідна, тендітна, але ще по-дитячому наївна Галя, мужній, рішучий, розумний і завзятий Назар. Але особливої уваги заслуговує товариш Назара Гнат. Спочатку перед нами постає такий собі грубуватий і гультякуватий парубійко, що кепкує навіть над своїм товаришем. Він у важкі для Назара хвилини, коли той потрапив у скрутне становище, вдається навіть до образи:

«Г н а т. А я думав ти - козак, а ти, бачу, баба. Ну скажи мені, чого ти дурієш? Де твій розум? Чи стоїть же жінка, хоч би вона була дочка німецького цезаря, чи стоїть вона такого доброго добра, як чоловічий розум?» (22).

Тут виявляється і його розчарування в жінках, недооцінка жінок взагалі, а саме такі риси нерідко приписуються всьому запорізькому козацтву, що йшло від елементарного незнання, як високо і щиро вони поважали і любили тих жінок, котрі були добрими і розумними, зміли терплячі їх чекати і були вірними. Але коли друг потрапив у справжню біду, Гнат, не примусивши Кичатого віддати Галю за Назара, готовий пожертвувати собою, щоб на землі не ходила така погань, як Кичатий, - хоче вбити і сотника, і себе:

«Г н а т. Копайте яму! (До Хоми, прицілившись.) Лукавий чоловіче, за що без сповіді ти себе губиш і мене з собою? Прощайся з білим світом, молись богу. (До Назара.) Назаре, брате мій, друже мій! Поховай мене. Прощай! А ми...» (40).

Взагалі характери персонажів цієї п'єси однозначні, досить чітко поділені на позитивних і негативних, різко протиставлені: Кичатий і Стеха, з одного боку, Назар, Гнат і Галя - з другого. Лише господарка хати, де проводяться вечорниці, Мотовилиха стоїть осторонь від усіх основних перипетій твору. Така контрастність свідчить і про визначеність суспільних та естетичних авторських поглядів і позицій, і разом з тим про деяку, характерну для драматургії взагалі, спрошеність розуміння людських характерів, що йшли тоді ще й від молодості і недосвідченості Шевченка-драматурга.

Особливу увагу привертає мова п'єси. В ній немає ні яскраво виражених індивідуально-стилістичних характеристик персонажів та специфічно-особистісних словечок, що індивідуалізують діючих осіб (як це було в «Наталці Полтавці»), ні гри слова і перекручувань українських слів і фраз, до чого нерідко вдавався Г. Квітка навіть у п'єсах, написаних українською мовою. Навпаки, мова «Назара Стодолі» саме тим і відмінна від мови творів Шевченкових попередників, що вона виключно добірна, нормативна навіть для сучасного її сприймання. Хоча тут слід пам'ятати, що це - переклад та ще й не весь зроблений самим автором.

П'єса «Назар Стодоля» - це ще один етап розвитку української драматургії першої половини ХІХ ст., бо в ній автор, спираючись на давні традиції



та звичай народу і особливо козацтва, ставить і вирішує проблеми нового, вищого порядку: як і якими критеріями повинні керуватися люди в своїх повсякденних справах і вчинках, в громадській діяльності - червінцями чи щирими почуттями; кар'єристичними мотивами чи гуманізмом; гонором чи елементарною справедливістю і порядністю. І відповіді на всі ці питання драматург шукає не в поступливості панів, не в мудрості і винахідливості народній і навіть не в тій селянській розсудливості, за допомогою якої людина повинна раз і назавжди осмислити своє місце в суспільстві (як це ми спостерігали в «Щирій любові» Г. Квітки). Шевченко відверто кличе до протесту, щоб люди не надіялись на панську милість, але й не доходили до бездумної жорстокості.

Є в цьому творі й елементи сентиментальності (це перш за все окремі риси характеру Галі, що виявляються в стосунках між Галею і Назаром), є й гострокритичні висловлювання Гната та Назара на адресу Кичатого. Та все ж переважає романтично-протестантський порив, що поєднується з розсудливістю і утвердженням принципово нових для першої половини XIX ст. форм та ідеалів у стосунках між людьми, тобто відчуваються принципово нові методологічні установки автора, нові його підходи до сприймання і відображення дійсності.

Значний інтерес у дослідників творчості Кобзаря викликають і інші його твори драматургії: уривок (действие III) із п'єси «Никита Гайдай», «Песня караульного у тюрми» із драми «Невеста» та цілий ряд діалогізованих поезій і поем (розділ поеми «Гайдамаки», що називається «Свято в Чигирині», поеми «Слепая», «Відьма», «Марина», «Сотник» тощо).

Обидва наведені уривки із п'єс написані російською мовою. Третя дія «Никити Гайдая» також цікава чіткою визначеністю і помітною протиставленістю характерів персонажів, що ми вже зустрічали в «Назарі Стодолі»; умільці поєднанням проза з віршами. І. Котляревський, Г. Квітка та й сам Т. Шевченко у «Назарі Стодолі» використовували для співу персонажів народні пісні, а у п'єсі «Никита Гайдай» Мар'яна і її коханий співають пісню, складених самим автором.

Тут можна було б назвати ще кілька важливих ознак цих уривків, але то вже була б надто конкретна літературознавча розмова, на яку ми не маємо можливості у межах цього видання.

Названі діалогізовані поеми - це змістовно і формально завершені своєрідні драматичні етюди. Їм властиві майже всі основні ознаки справжніх гостросюжетних п'єс, точніше - драматичних поем (антагоністичні конфлікти, чітко окреслено характери персонажів, у яких висока емоційна напруженість дії, повна визначеність позитивних і негативних начал та ідеалів). Не менш важливі й інші ознаки та характеристики діалогізованих поетичних творів Т. Шевченка - їм навіть присвячено спеціальне дослідження. Але нагадаємо, що в наше завдання входить накреслення лише основних напрямів та шляхів розвитку всієї української драматургії. І тому ми не можемо зупинитися на цьому цікавому, але занадто об'ємному матеріалі.

Драматургічна спадщина І. Котляревського, Г. Квітки і Т. Шевченка - це не просто тісно пов'язані між собою і разом з тим надзвичайно відмінні один від одного етапи становлення нової української драматургії як особливого виду нашої національної літератури, в якій уже тоді не тільки намітилася, а й досить чітко визначилися три основні методологічні тенденції всієї української дожовтневої драматургії та три основні її жанрові єдності.

Розглянемо детальніше, як це відбулося.

Критичний погляд українських драматургів на реальну дійсність, який ми спостерігали ще в народних виставах, у вертепах та в інтермедіях і навіть у



найпрогресивніших п'єсах Г. Кониського, М. Козачинського, знайшов своє відверте вираження уже в «Наталці Полтавці» та «Москалі-чарівнику» І. Котляревського і особливо в комедіях Г. Квітки. А в драмі «Назар Стодоля» Т. Шевченка пафос заперечення зарозумілості і пихатості панства досяг ще й характеру вершинної протестантської гнівливості та обурливості, став діяльним і активним. До того ж в українській драматургії попередніх століть негативні характери людей і явища світу критикувалися то з особистісної точки зору прогресивного творця конкретної інтермедії чи шкільної п'єси, то з позицій біблійно-християнської моралі і релігії взагалі. І досить мало до нас дійшло тих діалогізованих творів, у яких критика дійсності йде з позицій народу. А Котляревський, Квітка і Шевченко повністю вже стоять на боці селянства, збіднілого міщанства і рядового козацтва. Більше того, свої симпатії до трудового люду ці драматурги виявляють не тільки тим, що прагнуть виразити їхні найважливіші і найнеобхідніші потреби та інтереси, а й всебічною увагою до їхнього побуту, народної етики і моралі. Тільки справді глибинною народністю поглядів та принципів творчості всіх трьох названих драматургів можна пояснити їхній особливий інтерес до обрядів та звичаїв тодішнього життя українського народу.

У творчості цих українських драматургів першої половини ХІХ ст. досить чітко окреслився спосіб сприймання, осмислення, оцінювання та відображення реальної дійсності в драматургії - правдиве критичне відтворення дійсності з позицій трудового народу з метою повного заперечення тодішнього антигуманного світопорядку.

Співчутливо-сентиментальні мотиви українських народних пісень кінця ХVІІ і всього ХVІІІ століть, котрі в російській драматургії другої половини ХVІІІ ст. виявилися у настроях позитивних персонажів так званих «слезливых драм» і частково «комических опер», в українській драматургії перших десятиліть ХІХ ст. збереглися в сумних піснях Наталки, Петра, Галі, але вони набули і принципово нових якостей. У трагічне становище потрапляють уже не бідаки-студенти і не дворянські сироти та беззахисні красуні «бесприданницы», а селянські дівчата й парубки, які й справді були тоді чи не найбезправнішими, бо їхня доля була тоді в руках загнаних додатками та нестатками батьків. А звідси ще одна важлива ознака сентименталізму в українській драматургії: доведені до повного відчаю молоді люди починають вдаватися до рішучого протесту, який вилився то у формі Наталчиної наполегливості і Петрової душевної щедрості («Наталка Полтавка»), то у формі Галинчиної самопожертви в ім'я коханого («Щира любов») або друга («Назар Стодоля»), а то і в збройному самозахисті Назара чи збройному захисті Гнатом долі свого товариша («Назар Стодоля»).

Сентименталізм у п'єсах Котляревського, Квітки та Шевченка помітно переростає в романтично-протестантський настрій і порух героїв до самозахисту. Навіть повна беззахисність класичного сентиментального героя, характерна для «слезливых драм», в драматургії трьох розглянутих письменників збереглася частково, хіба що в «Щирій любові» Г. Квітки: Наталці та Петрові допомагає Микола, Назарові та Галі - Гнат і парубки-козаки тощо.

Саме такий розвиток сентиментально-романтичної тенденції в п'єсах Котляревського, Квітки та Шевченка став можливим тому, що жоден із них не задовольнявся тільки критикою чи запереченням тодішнього світу - кожен шукав і знаходив той чи інший вихід із нестерпного становища, тобто у кожного з них був свій шлях і свій ідеал. Методологічно всі вони стояли дещо вище голого критичизму й абсолютного заперечення своєї сучасності в цілому.

Інші драматурги. Починаючи розмову про інших драматургів, одразу скажемо: інші - це не «другорядні» автори. Адже для осмислення таких загальних явищ і понять, як шляхи розвитку, метод творчості, розвиток того чи іншого роду, виду чи жанру літератури тощо, немає і бути не може нічого другорядного. Просто в кожній літературі, на кожному етапі розвитку є ті письменники, творчість чи окремі твори яких стають певними етапними явищами літературного процесу і які самі собою ще не складають всю літературу. А є й такі, без яких наша уява про літературний процес геть неможлива. Тим більше, що в даному випадку до інших ми відносимо понад два десятки письменників.

Спробуємо розглянути українську драматургію першої половини XIX ст. крізь призму проблем, які ставили перед собою драматурги, та зміст основної тематики їхніх п'єс. Цей проблемно-тематичний підхід має, на нашу думку, допомогти нам побачити найважливіше і визначальне в усьому процесі розвитку.

У кінці 30-х рр. XIX ст. своєрідним відблиском сентиментально-романтичного світобачення в українській драматургії стали п'єси Тополинського (псевдонім Кирило Тополя) «Чари...» (повна назва: «Чары, или Несколькo сцен из народных былей и рассказов украинских», 1837) і С. Писаревського (псевдонім Стецько Шереперя) «Купала на Івана» (1840). Зміст обох цих творів побудовано на легенді про те, як талановита, але неосвічена і забобонна українська селянська дівчина, співачка і поетеса Маруся Чурай (Шурай) після зради свого милого хотіла причарувати його до себе, але отруїла коханого.

Високі пристрасті, незвичайні і сильні характери, горді і волелюбні душі, сцени гулянь, вечорниць, ворожінь та чарувань - все це, безумовно, відволікало авторів і читачів від реалій життя і нагнітало емоційну напругу, породжувало у читача підкреслену цікавість до екзотики тодішніх жіночих таємниць. Такі акценти були не на користь правді життя, бо в тіні залишалися визначні мотиви вчинків головних і другорядних діючих осіб, а в центрі уваги перебували унікальні люди і унікальні події.

1849 р. І. Озаркевич переробив п'єсу С. Писаревського «Купала на Івана», де спостерігається більш струнка композиція твору: вчинки персонажів зумовлюються не тільки їхніми емоціями і настроями, а й умовами, соціальним станом, однак естетична невизначеність розв'язки конфлікту все ще залишилася очевидною. А тому і про переробку важко сказати: трагедія це чи драма. Твори цікаві і хвилюючі, але їх зміст досить далекий навіть від умов життя самого прототипу - Марусі Чурай. Відчувається абстрактність подачі факту у поєднанні з конкретикою емоцій і почуттів.

М. Костомаров (1817 - 1885). Інтерес до життя народу в цей період інтерпретується у цікавість драматургів до історії України. І першим, хто спробував відтворити події далекого минулого у формі п'єси, був видатний учений, історик і письменник, етнограф і журналіст, прогресивний громадський діяч, один із організаторів Кирило-Мефодіївського братства Микола Костомаров. Цей драматург, ставлячи перш за все питання про національну незалежність українського народу, звернувся у 1838 р. до навидвовиж складної і повної протиріччя фігури одного з українських наказних гетьманів - Сави Чалого, який, здобувши славу та авторитет серед козацтва і українського народу у боротьбі проти польської шляхти, спробував було примирити поляків з українцями, гонористу шляхту з козацькою старшиною і навіть католиків з православними, що було тоді неможливим. До того ж Сава виявився надто поступливим перед шляхтою та польським королем, і козаки вбили



його як зрадника і віровідступника. В 1841 р. Костомаров пише п'єсу «Українские сцены из 1649 года» - про боротьбу українського народу за визволення від Польщі, очолювану Б. Хмельницьким. Цього ж року з-під пера письменника виходить і п'єса «Переяславська ніч» - твір про визвольну боротьбу від іноземних завойовників. Починається п'єса з розмови переяславця Петра Корженка з понівеченим у битвах земляком Лисенком, котрий виступає спочатку в поневоленому місті як Чужестранець. В цій розмові з'ясується: ляхів у місті небагато, але вони плондрують місто і глумляться над його мешканцями лише тому, що кожен з українців турбується лише про себе та про свою родину. До того ж знайшлися ще й такі багаті та священники, котрі закликають до покори. Далі Чужестранець, зібравши загін найстійкіших і самовідданих переяславців, організовує визволення міста, розкривається перед земляками. І коли останні в мстливому й святому гніві стали нищити всіх без виключення поляків, смертельно поранений Лисенко звертається до цілого народу:

«Народе православний!.. Знайте всі,  
Що і вояк бути мусить чоловік  
І християнин... Усіх ляхів  
Повипускайте завтра вранці... Хай  
Ідуть собі із богом до родини...»<sup>10</sup>

Високий патріотизм, воїнська самовідданість - це риси не тільки одного героя, а й характерні ознаки людей цілого міста, що пристали до думок і справ Лисенка. Значить, народ український - це народ правди, людяності й волі, треба тільки вміти розбудити його на подвиг - твердить автор «Переяславської ночі».

У 1849 р. М. Костомаров знову повертається до драматургії і пише «драматический очерк из времен римских императоров «Кремаций Корд». Це хвилююча картина: один із римських істориків категорично відмовляється приписувати чужі перемоги своєму імператорові і безпідставно славословити на його адресу. За це імператор зненавидів історика Корда, а вірно-піддані лакеї владики організовують донос і судовий процес над ученим. Підготувавшись до неминучої загибелі, Корд використовує свій виступ на судовому процесі як засіб звинувачення тирана-імператора і його системи управління державою, а після цього свідомо й гордо іде на смерть. У п'єсі правдиво відтворено ті часи в Україні і Росії, коли в 1847 р. були розкриті Кирило-Мефодіївське братство і товариство петрашевців, коли сам історик Костомаров потрапив майже в таке ж становище, як і римський історик Корд.

Під кінець 50-х рр. до образно-ролевого відображення історичних подій вдався іще один український письменник, історик, фольклорист, етнограф, перекладач і громадський діяч П. Куліш. Він почав тоді свою відому трилогію про козацький рух та його ватажків п'єсою «Наказний гетьман Северин Наливайко» (інша назва «Цар Наливай») і опублікував в альманасі «Хата» (1860) незакінчену історичну драму «Колії», де змалював останній період панування поляків в Україні. Та про творчість П. Куліша мова піде в наступному розділі.

Конфлікти майже в усіх названих п'єсах гранично гострі і частіше розв'язуються трагічно для головних позитивних персонажів. У поєдинках беруть участь уже не тільки поодинокі герої та антигерої, а й велика кількість народу. Основними рисами характерів героїв (а це здебільшого колишні керівники України чи Запорозької Січі, видатні полководці чи громадські

<sup>10</sup> Костомаров М. Твори: У 2 т. - Т. 1. - С. 273.



діячі) виступають: суспільна активність, високе осмислення громадянського обов'язку, рішучість дій, турботи про весь український народ тощо.

То, мабуть, саме в цьому абстрактно-узагальненому осмисленні українського народу як чогось цілісного і ні на які класи та соціальні групи не поділеного криється і найбільша помилка драматургів. Бо навіть тоді, коли і Сава Чалій, і Северин Наливайко, і навіть історик стародавніх часів Кремуцій Корд мають справу з народом, вони висловлюють про нього загальні думки і висувають гасла без урахування інтересів кожної із соціальних груп.

Такий спосіб світосприймання неминуче породжував підкреслену романтизацію не тільки окремих характерів головних персонажів, а й історичних подій велетенських масштабів, якою була, наприклад, визвольна війна українців проти польського поневолення. Якоюсь мірою авторські бажання возвеличити і монументалізувати героїв своїх п'єс підштовхували драматургів і до використання російської мови, про яку в науці особливо широко і активно пропагувалася концепція Ломоносова про необхідність говорити про високе так званім «високим стилем». Так чи інакше, але від того штучного возвеличення ні герої, ні цілі твори не вигравали. До того ж більшість із названих у цій групі творів уже тоді була заборонена взагалі або не допущена до постановки на сценах театрів.

У ріді творів цієї проблемно-тематичної тенденції є й елементи вже згаданого романтично-романтичного стилю нової української драматургії. Але тепер, при зображенні подій війни, повстання, протестантських рухів гайдамачини та козацтва і при акцентуванні уваги на особистості керівника або унікального борця-протестанта чи захисника нації, драматурги все помітніше стали вдаватися до прийомів підкресленої і разом з тим не зовсім виправданої романтизації та героїзації головних діючих осіб своїх п'єс. Для цього їм доводилося підміняти, а то й домислювати факти, вносити помітні, далекі від реальності зміни в умови діяння цих героїв тощо. Так створювалася ситуація, яка неминуче вела до виникнення в новій українській драматургії першої половини ХІХ ст. такої методологічної течії, яку за змістом творів і за повною перевагою ідей та мотивів протесту проти національних утисків української культури і українського народу можна назвати романтично-протестантською.

У кінці 40-х і протягом 50-х рр. в українській драматургії найпоширенішими стали п'єси на соціальну тематику, взяті переважно із тодішнього життя. У них представлені вільні селяни, міщани, чиновники, новий тип селян, що захотіли «вийти в люди», тобто в пани. І сила протиставлення різних соціальних груп неоднакова: від непримиренного антагонізму до ліберально-поступливого компромісу і всезагального примирення за горілкою і веселощами. Майже із шевченківською прямоотою і непримиренністю бачить протистояння селян і панів, орендарів і власників землі Р. Мох. Його п'єси «Справа в селі Клекотині» (1848), «Розпука орендарська» (1849), частково «Герпен-спасен» та інші відтворюють максимально гострі для того часу суперечності села, що виливалися в активні дії з обох боків - і з боку панів, і з боку селянства.

Більше того, до протесту проти існуючих порядків удаються і кращі представники пануючого класу. Так, взявши за основу діалогізовану повість Г. Квітки, С. Писаревський у творі «Гаркуша» відтворює народний переказ про легендарного дворянина Гаркушу, котрий, беручи на себе місію захисника ображених багатіями селян і добровільного блюстителя законів тодішньої держави, пішов у ліс, зібрав ватагу і довгий час жив і діяв на користь справедливості, наводячи справжній жах на панів. Відштовхнувшись від відомого факту, але

не проникнувши до кінця в глибинні причини, С. Писаревський показав, як Гаркуша самостійно здався властям, заявивши, що йому все набридло.

Цікаві в цьому плані й уривки з п'єси «Бандурист» (1850) І. Наумовича (1826 - 1891), що виступив у «Зорі Галицькій» під псевдонімом Бужаненько І. Н. У них у діалогізованій формі знову розвивається мотив Шевченкового «Сну» («У всякого своя доля») про вдову, яку розпинають за подушне, а сина віддають до війська. І хоча вся п'єса не збереглася, увялення про горе знедоленої вдови і сина-одинака подається досить виразно.

Отже, автори цієї групи творів, найбільш відверто й гостро ставлячи перед читачами і глядачами найактуальніші і найбільочіші питання часу і виступаючи на боці ображених та знедолених, також реалістично оцінювали і відображали світ. Але разом з тим слід відзначити, що названі твори зроблені ще наспіх і невпевненою рукою - їх авторам важко було передати чужі настрої діалогізованою мовою. Відсутність можливості поставити такі твори на сцені чи опублікувати відбивала, напевне, у драматургів-початківців саме бажання працювати над цими п'єсами скрупульозно і самовіддано. Тому серед даної групи творів багато недоопрацьованих, а то і зовсім незавершених.

З тих самих причин та під впливом особливої популярності «Наталки Полтавки» І. Котляревського і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки цілий ряд українських письменників взялися в діалогізованій формі відтворювати процес тертя між дрібновласницькими прошарками і між міщанами та чиновництвом.

У цьому плані особливо цікавими постають п'єси Я. Кухаренка (1800 - 1862) «Чорноморський побит на Кубані» (частіше зустрічається назва «Чорноморський побит», 1836); П. Котлярова (1797 - 1857) «Любка, або Сватання в с. Рихмах» (1835); О. Духновича (1803 - 1865) «Головний тарбанщик» (1852), «Добродетель превyšшає багатство» («игра в трех действиях по простонародному изречению в пользу народа карпаторусского от Александра Духновича», 1850); І. Озаркевича (1795 - 1854) «Дівка на виданню» (переробка «Наталки Полтавки»), «Сватання, або Жених нав'іжений» (переробка «Сватання на Гончарівці»), «Весілля, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого» (переробка «Купала на Івана» С. Писаревського) та інші його більш самостійні, але менш довершені п'єси.

Все це веселі, переповнені сценами обрядів, піснями і танцями, анекдотами та народними мудростями п'єси. В них автори, порівняно з Котляревським і Квіткою, значно поверховіше бачили світ, шукали якихось легких шляхів примирення між представниками протидіючих соціальних груп. І в плані ідей суспільного прогресу ці твори не складають якоїсь особливої цінності. Більше того, дослідники звинувачують цих драматургів у тому, що вони вдавалися до показової і поверхової (так званої «костюмної») народності - не замислювалися над глибинними індивідуальними і загальносуспільними причинами та умовами життя і вчинків персонажів, а часом і, навпаки, вуалювали їх барвистістю костюмів і поверхових слів та думок.

Безумовно, все це має місце. Є і той факт, що більшість цих авторів, беручись до переробки якого-небудь знаменитого твору, так чи інакше мріяли про оту саму популярність. І коли «співавтори» не мали своєї особистої (та ще й альтернативної) концепції тлумачення змісту твору або його ідейного спрямування, вони мимоволі збивалися на примітивне перефразування думок оригіналу на свій як не діалектний, то стилістично-часовий спосіб мислення. На щастя, таких прямолінійних і примітивних «перефразувань» в названій групі п'єс ми зустрічаємо дуже мало - лише в окремих сценах творів І. Озаркевича і П. Котлярова.



Найбільша цінність усіх цих разом узятих творів полягає перш за все у тому, що вони ще раз підтвердили подібність і правдивість конфліктів і характерів, зображених у «Наталці Полтавці» і в «Сватанні на Гончарівці», не тільки для східної і центральної України і не тільки для 20-х і 30-х рр., а й для всієї першої половини XIX ст. - і на Кубані, і в Західній Україні. Ці твори внесли в драматургію і театр загальний інтерес діячів культури до народної творчості і таким чином показали невичерпність духовних скарбів і величезні можливості їх використання. Барвистість і розмаїття відтінків індивідуальної стилістики у поєднанні і зіставленні з фрагментами часом школярського наслідування і повторювання за кимось уже тоді поставили питання про необхідність правдивого, але разом з тим і оригінального, особистісного світосприймання в драматургії нового часу.

У методологічному плані можна сказати, що в даній групі п'єс відбулася та стадія (чи той напрям) критичного світосприймання, коли автори, викриваючи негативні і консервативні явища життя, не прагнули заперечити весь світопорядок, а намагалися його вдосконалити за допомогою своєї критики, знайти певні компроміси між реальною дійсністю і своїми особистими добрими намірами та побажаннями.

Окрім цих веселих і смішних, але переважно драматичних, а не комедійних творів, спостерігається і кілька п'єс суто комедійного характеру. Серед них: «оригінальна п'єса» І. Наумовича «Зніменений Юрко» і його ж досить вільна переробка Мольєрівського «Жоржа Дандена» - «Гриць Мазниця». Та ще одна одноактна комедія Р. Андрійовича (пс. Т. М.) «Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия».

Особливу увагу привертає останній твір, написаний ще в 1831 р., в якому зображено «побут провінційного дворянина Ніходима Провінціаленка», котрий, побувавши у Москві, набрався там усіляких панських «внутребеньків» - таких високородних звичок і етикетних реверансів, застосування яких в глибокій українській сільській провінції викликало не тільки здивування і сміх, а часом і щире обурення.

Водевіль нової української драматургії, як уже говорилося, розпочав своє життя з «Москаля-чарівника» І. Котляревського, популярність якого зростала з року в рік. А тому не обійшлося і без прямих переробок цього твору. Так, І. Озаркевич, інтерпретуючи «Москаля-чарівника», зберіг і його назву, але переклав на свій діалектний лад - «Жовнір-чарівник».

Нашої уваги заслуговують майже всі без винятку твори такого типу, але тексти багатьох ще не знайдено, не опубліковано, не вивчено, і тому, за браком можливостей, зупинимося лише на короткій і загальній характеристиці віднайдених на сьогодні водевілів А. Вашенка-Захарченка - «Оказія з Микитою», «Тоді скажеш гоц, як вискочиш», «Один дарував, другий утішав», «Оглядався, як наївся», «Козак по своїй волі в 1855 році», «Полярмаркував» та інші; В. Дмитренка - «Кум-мірошник»; С. Петрушевича - «Муж старий, жінка молода» («Домовая забавка в едном действии») і близької до них п'єси Тополинського (пс. Кирило Тополя) «Чур-челуха»; «Козак и охотник» І. Вітошинського (пс. Аіфалевич Іван, Айталевич Іван) тощо.

Наперед відмовившись від помітно поширеної у нашому літературознавстві думки про те, що всі ці твори - не що інше, як розважально-поверхові «топакування» та несерйозне сміхотворство шляхом перекручування української мови, - ми спробували пошукати відповіді на такі питання:

Чому в останні десятиліття перед реформою 1861 р. такий нелегкий процес розвитку української драматургії першої половини XIX ст. завершився помітним спалахом невеликих за розміром, смішних і досить поверхових за



змістом творів, якими завжди сприймаються водевілі? Як слід розуміти отой легкий і поверховний зміст водевілів у межах того часу, коли вони писалися? Яке місце мають посісти ці дрібненькі п'єски в загальному процесі розвитку нашої національної драматургії до 1917 р.?

Після розправ царату з кирило-мефодіївцями і петрашевцями хвиля народного руху вже на початку 50-х років значно ослабла. І на зміну таким настроям прийшли і розчарування, і гнів, і спроби зігнати злість на безневинних, і бажання втопити свої гіркі думи в горілці і гульбищах, в байдужості до суспільних перипетій, прагнення ще раз пірнути в невичерпні глибини народного оптимізму і навчитися вмінню вдарити лихом об землю. За таких умов, як правило, люди частіше всього вдаються до засобів іносказань і висміювання найбільш поширених, хоча і ненайважливіших негативних явищ: застарілих форм стосунків людей у побуті, пиятики, міщанства, обмеженості.

Саме на такій основі відбувся небачений у XIX ст. розквіт української байки. Саме таким суспільним станом можна пояснити і перший в новій українській драматургії досить помітний «водевільний бум». Він, до речі, ще більш характерний для російської драматургії цього часу, бо до водевілів удавалися тоді навіть такі прогресивні і радикально настроєні письменники, як М. Некрасов.

Отже, комедійно-водевільний фінал розвитку української драматургії першої половини XIX ст. - це явище логічне і закономірне. Особливо зрозумілою буде ця закономірність, якщо згадати, що такі п'єси писали виключно дворяни, і в першу чергу ті, хто ні від селянської революції, ні від обіцяної царської реформи нічого важливого і нового для себе не чекали і дивилися на весь навколишній світ досить розчаровано й іронічно. Недарма ж у момент введення реформи і вияву її перших негативних наслідків до написання водевілів візьмуться навіть П. Куліш та М. Костомаров. Розчарування - чи не основний мотив і головна причина звернення драматургів до такої форми світосприймання.

Легкими і поверховими видаються смішні сцени з побуту дворянства, «запанілого» селянства, міщанства і чиновництва на тлі передреволюційної напруги та ще й з висоти нашого часу і нашої освіченості. Але до якої ж міри парадоксальне життя: солдатам перед атакою потрібен Василь Тьоркін з його невичерпним морем жартів, каламбурів та веселих пісень. Та й взагалі по фронтах Великої Вітчизняної війни возили не стільки «Фауста» чи «Гамлета», скільки патріотичні, гумористичні і до гомеричного сміху веселі сценки, танці та пісні. Може, у складних, неоднозначних і максимально напружених суспільних ситуаціях у народу є природна потреба і в такому погляді на самого себе. Мабуть, люди, дивлячись на себе збоку і помічаючи ряд дрібних недоліків, піднімаються над своїм мізерним життям. А тому недооцінювати подібні водевільні спалахи не можна, бо їхній зміст - це все те, з чим люди весело прощаються.

Звідси випливає й суть нашого розуміння водевілів 40-х та 50-х років минулого століття: вони - важливий фактор розвитку української драматургії першої половини XIX ст. і логічний його фінал. Адже і суспільство тодішньої Росії прийшло до логічного і неминучого завершення певного етапу своєї історії.

Уже в перший період розвитку нової української драматургії, розмову про яку ми почали з перекладу П. Гулаком-Артемовським французької трагедії «Атрей і Фієст», переклади і переспіви п'єс зарубіжних авторів здійснювалися досить часто. Серед перекладених українською мовою до 1861 р. були вже п'єси Мольєра, Шекспіра та інших. Зустрічаються переклади чи переспіви та інсценізації з російської - К. Скоморовський (тис. Долянянко-Келестін), «Єрмак. Сумогляд в п'яти дійствах, мірою сочиненія Хом'якова...» (1849).

Таким чином, протягом чотирьох-п'яти десятиків років українська «книжна» драматургія, творчо, природно і гармонійно злившись із народною драматургією і з народним театром, набула ще більш неповторного, яскраво вираженого національного характеру. Вона кращими своїми творами досягла значних вершин майстерності і правдивості, завоювала популярність і повне визнання в Росії та за її межами. Імена і п'єси І. Котляревського, Г. Квітки, Т. Шевченка, М. Костомарова та багатьох інших роками не сходили з афіш найвідоміших у Росії театрів, постійно були присутні в будь-яких серйозних дослідженнях з питань драматургії взагалі.

Чи не найважливішими досягненнями українських драматургів першої половини ХІХ ст. в написанні діалогізованих творів нового типу можна назвати:

віднайдено цілий ряд нових і для українського театру ХVІІІ - початку ХІХ ст. найбільш відповідних форм: п'єски-анекдоти; одноактні інтермедійно-водевільного характеру сценки і п'єски; переважно дво-, триактні п'єси-опери чи п'єси-оперети (хоча термін «оперета» стане широкоживаним пізніше), класичні багатоактні п'єси з глибокими роздумами та гострими, здебільшого соціальними конфліктами; п'єси-діалогії і п'єси-трилогії; п'єси-казки тощо;

намітилася і чітко визначилася тенденція авторської уваги до такого розмаїття тематики, яке охоплювало фактично всі ступіні і рівні розвитку людської свідомості: від «хатньої» етики і моралі селянства та чиновництва, духовенства та дворянства до питань і проблем ідейно-політичного характеру, але особливий акцент здійснено на морально-етичних мотивах діяльності та вчинків персонажів;

вперше створено цілу систему життєво правдивих типів і характерів людей, котрі діють відповідно до реальних соціально-побутових, соціально-правових чи й соціально-політичних умов, у які їх ставить саме життя, а не авторська воля, що керувалася тими чи іншими суспільно-методологічними установками;

майже всі персонажі розмовляють природною для них і відповідною їхньому суспільному становищу мовою, чим небачено збагачуються мовно-стилістичні та образно-емоційні засоби творення характерів;

чіткіше, ніж у попередні часи, проглядається бажання авторів дати жанрове визначення п'єси - трагедія, драма чи комедія (при цьому жоден драматург не написав «трагікомедії»).

Якщо російські драматурги, маючи досить розвинений класицистичний театр і драматургію другої половини ХVІІІ ст., зазнавали довгий час його особливого впливу, то українським майстрам діалогізованого мовлення, досить вільним від традицій і канонів минулих століть, було значно простіше шукати своє оригінальне часове і національне обличчя. Ось чому вже в перший період розвитку нова українська драматургія сформувала майже всі свої основні ознаки і нові тенденції: глибока народність, типово український спосіб мислення навіть у російськомовних творах, багатогранне соціально-побутове обґрунтування і зумовлення вчинків, дій персонажів і подій твору; максимальна доступність у поєднанні з високою художньою довершеністю; багатство і живий, максимально емоційний характер діалогів та полділогів тощо.

Розпочавши зі своєрідного поєднання елементів сентиментально-романтичного і переважно критичного способу сприймання, осмислення і відображення в творах І. Котляревського, українські драматурги розглянутого періоду чітко визначилися в своїх методологічних установках і позиціях: з'явилися як сентиментально-романтична, так і критично-реалістична тенденції.