

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ISSN 2520-6346

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 1(60)

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

ISSN 2520-6346

# LITERARY STUDIES

Collection of scientific papers

Issue 1(60)



Подано наукові праці викладачів, аспірантів, магістрів, у яких досліджуються актуальні питання сучасного літературознавства та компаративістики.

Для науковців, викладачів, студентів закладів вищої освіти.

<b>ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР</b>	<b>І. Л. Покровська, д-р філол. наук, доц.</b>
<b>НАУКОВИЙ РЕДАКТОР</b>	<b>Г. Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.</b>
<b>ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА</b>	<b>Н. М. Гаєвська, канд. філол. наук, проф.</b>
<b>РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ</b>	<b>В. В. Берковець, канд. філол. наук, доц.; Т. І. Гундорова, д-р філол. наук, проф., чл.-кор. НАН України; О. В. Деменчук, д-р філол. наук, проф.; Н. В. Мафтин, д-р філол. наук, проф.; Л. В. Мацевко-Бекерська, д-р філол. наук, проф.; Е. М. Свенцицька, д-р філол. наук, проф.; Т. І. Ткаченко, д-р філол. наук, доц.; Іво Поспішил, д-р філол. наук, проф. (Чехія, Брно, Університет Масарика); В. О. Соболев, д-р філол. наук, проф. (Польща, Варшавський університет); С. П. Гриценко, д-р філол. наук, доц.; Г. М. Жуковська, канд. філол. наук, доц.; І. С. Заярна, д-р філол. наук, проф.; Л. Я. Мірошніченко, д-р філол. наук, проф.; Ю. Л. Мосенкіс, д-р філол. наук, проф.; Н. В. Науменко, д-р філол. наук, проф.; І. Л. Приліпко, д-р філол. наук, доц.; О. М. Сліпушко, д-р філол. наук, проф.</b>
<b>Адреса редколегії</b>	<b>Інститут філології, 6-р Т. Шевченка, 14, Київ, 01030, Україна ☎ (38 044) 239-34-71</b>
<b>Рекомендовано</b>	<b>Вченою радою Інституту філології 23.02.21 (протокол № 8)</b>
<b>Зареєстровано</b>	<b>Міністерством юстиції України. Свідоцтво про державну реєстрацію, серія КВ № 16157-4629Р від 11.12.09</b>
<b>Засновник та видавець</b>	<b>Включено до Переліку наукових фахових видань України (наказ Міністерства освіти та науки України № 1471 від 26.11.20) Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ "Київський університет". Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02</b>
<b>Адреса видавця</b>	<b>6-р Тараса Шевченка, 14, Київ, 01030, Україна ☎ (38 044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28</b>

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали.

This collection contains scientific articles written by professors, PhD students, masters. These articles concern current issues of contemporary literary studies and comparativistics.

For scientists, faculty members, students of higher education institutions.

<b>EDITOR-IN-CHIEF</b>	<b>I. L. Pokrovska, Dr Hab., Associate Prof.</b>
<b>SCIENTIFIC EDITOR</b>	<b>H. F. Semenyuk, Dr Hab., Prof.</b>
<b>VICE-EDITOR-IN-CHIEF</b>	<b>N. M. Haievska, PhD, Prof.</b>
<b>EDITORIAL BOARD</b>	<b>V. V. Berkovets, PhD, Associate prof.; T. I. Hundorova, Dr Hab., Prof., Active corresp. member NAS Ukraine; O. V. Demenchuk, Dr Hab., Prof.; N. V. Maftyn, Dr Hab., Prof.; L. V. Matsevko-Bekerska, Dr Hab., Prof.; E. M. Svetsitskaya, Dr Hab., Prof.; T. I. Tkachenko, Dr Hab., Associate prof.; Ivo Pospishyl, PhD, Prof. (Czech, Brno, Masaryk University); V. O. Sobol, Dr Hab., Prof. (Poland, Warsaw University); S. P. Hrytsenko, Dr Hab., Associate prof.; H. M. Zhukovska, PhD, Associate prof.; I. S. Zaiarna, Dr Hab., Prof.; L. Ia. Miroshnychenko, Dr Hab., Prof.; Yu. L. Mosenkis, Dr Hab., Prof.; N. V. Naumenko, Dr Hab., Prof.; I. L. Prylipko, Dr Hab., Associate prof.; O. M. Slipushko, Dr Hab., Prof.</b>
<b>Editorial board address</b>	<b>Institute of Philology, 14, Taras Shevchenka blvd., Kyiv, 01601, Ukraine ☎ (38 044) 239-34-71</b>
<b>Recommended by</b>	<b>Academic Board of Institute of Philology February 23, 2021 (protocol № 8)</b>
<b>Registered by</b>	<b>Ministry of Justice of Ukraine Certificate of State registration, serial number KB № 16157-4629P (December 11, 2009)</b> <b>Included into the List of Scientific Professional Editions of Ukraine (Order of Ministry of Education and Science of Ukraine, protocol № 1471, November 26, 2020)</b>
<b>Founder and publisher</b>	<b>Taras Shevchenko National University of Kyiv, Publishing and Polygraphic Center "Kyiv University". Certificate included in the State Register ДК № 1103 from 31.10.02</b>
<b>Publisher address</b>	<b>14, Taras Shevchenka blvd., Kyiv, 01601, Ukraine ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; fax 239 31 28</b>

Authors of published materials take full responsibility for the content of their papers, including the accuracy of the published facts, quotations, economic and statistical data, proper nouns, and other data. The editorial board reserves the right to edit the submitted materials.

## НАЦІСТВОРЧА МІСІЯ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ

Наприкінці XIX ст., у період бездержавлення, жорстокого національного гніту і заборони рідного слова в Україні лише театр був здатний консолідувати націю, об'єднати в собі всі стани, класи і прошарки суспільства. У цей час найпомітнішою такою інституцією стає театр корифеїв, завдяки його творцям – драматургам і акторам – М. Кропивницькому, М. Старицькому та І. Тобілевичу.

Саме завдяки їм, а також М. Садовському, П. Саксаганському, М. Заньковецькій, Г. Затиркевич та іншим склалася труппа, якої, за словами І. Франка, "Україна не бачила ні досі, ні після", яка збуджувала ентузіазмом не тільки в українських містах, а й у Москві і Петрограді. Труппа вирізнялася своїм високим мистецьким професіоналізмом, глибоким знанням українського люду і його життя, і, чи не найголовніше, своїм українським, щиро народним репертуаром.

Справжнім центром української театральної справи на початку 80-х років XIX ст. став Єлисаветград, де на чолі гуртка стояв М. Кропивницький, а оточувала його талановита родина Тобілевичів. І це тоді, коли будь-яка спроба відділитися від московського театру, тобто створити свій, національний, із своїм репертуаром, рідною мовою, жорстоко заборонялась Емським указом 1876 р.

Л. Старицька-Черняхівська у статті "Двадцять п'ять років українського театру" наводить спогади М. Кропивницького про становище театру в 70-х роках: "Український театр був тоді при посліднім іздыханні, тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік "Наталку Полтавку" або "Назара Стодолю", як от в Олександрії, Єлисаветі, Херсоні; справжні ж труппи нехтували ним. Сам Кропивницький застав ще одного могикана актора українця – Нечая. Це був вже останній. Перший дебют Кропивницького у 1871 році в ролі Стецька був обставлений такими артистичними силами: помошником декоратора та машиністом. Так поневірявся при російських трупах нещасний Український театр".

Лише в 1872 р. створюється осередок національно-свідомої інтелігенції і власне цей рік Л. Старицька-Черняхівська схильна вважати першим роком українського театру: взимку в Києві в родині Ліндфорсів збирався гурток людей, переважно українців: Лисенко, Старицький, Чубинський, Русов, Драгоманов та ін. На чолі гуртка стають Лисенко і Старицький. Того ж 1872 р. вони отримують дозвіл виставляти приватно українські спектаклі "Як ковбаса та чарка", "Різдвяна ніч" та ін.

М. Кропивницькому 1881 р. удалося добитися, граючи в театрі Ашкаренка в Кременчуці, дозволу виставляти поряд з російськими українські п'єси і зорганізувати трупі українських акторів. Це була історична заслуга Кропивницького, котрий дав самостійне життя українському національному театрові, за що І. Тобілевич заслужено назвав його "создателем українського театру".

Водночас не можемо не відзначити ті цензурні умови, які негативно впливали на формування і характер репертуару, коли дозволялося виставляти лише оригінальні українські п'єси із сучасного народного життя, тоді як перекладні драми, історичні чи з життя інтелігенції з тої простої причини, що "украинской интеллигенции нет и быть не должно", грати заборонялося. Керуючись поправкою до Емського указу, генерал-губернатор Дрентельн заборонив українські вистави впродовж десяти років (1883–1893) на всій підлеглий йому території (Київщині, Полтавщині, Чернігівщині, Волині, Поділлі): "Ніяких Кропивницьких і Заньковецьких не підпушу на гарматний постріл до Києва". На прохання дати роз'яснення з приводу того, чому п'єси українських авторів ставляться в Петербурзі та Москві, але заборонені на українських землях, цинічно відповів: "Там це тільки театр, а тут – це політика". Царський прислужник прекрасно розумів суспільно-патріотичну роль театру, який був символом України з такими головними національними ознаками, як мова, історія, звичаї, побут, що найкраще давало прекрасні сходи саме на рідному благодатному ґрунті. Недаремно Йоганн Фрідріх Шиллер свого часу стверджував: "Якби ми дожили до національного театру, то ми би стали нацією".

Губернатори і градоначальники теж чинили немало перешкод. Цензура обмежувала репертуар побутовою тематикою. Як згадував І. Карпенко-Карий, слова "запорожець", "козак", "рідний край" були жупелом для цензури, і "раз п'єса хоч трошки порядно скомпонована та має ці слова, то краще не посилати її в цензуру – все одно не дозволять. Тому всі малоросійські п'єси мають тему про одноманітне кохання, абсолютно не цікаве для народу, і прикрашаються танцями і співом".

Призначення театру корифеї бачили в тому, щоб пробуджувати соціальну і національну свідомість народу, показувати соціальні "хвороби" і відшукувати ліки на них, виховувати в людей вищий смак до краси. Так, наголошуючи на високій місії театру – слугування інтересам народу, – М. Старицький зазначав: "Ми – українські діячі, мусимо довести, що наш народ доріс до свого театру, до своєї школи, до своєї національної культури". Його вкрай обурювало звужене розуміння ролі театру тільки як розважальної, так само як і спотворене зображення українця як дурного та п'яниці: "З чого до сього часу сміялись у всіх українських водевілях? – пише він редактору газети "Діло" В. Барвінському в 1882 р. – З мужика ніби дурноголового: завжди він – дурень, жінка – хитра і непутяща, москаль – вища мораль і розум. Я перший, можу сміло сказати, на посмішище у водевіль вивів не мужика, а панів, а що такі панки у нас суть, що це живі типи, – Ви краще прислухайтеся до наших часописів!".

Серед драматичних творів М. Старицького І. Франко особливо виділяє п'єси на історичну тематику: "дуже інтересну з історичного та поетичного погляду" драматичну "студію" "Остання ніч", "Оборона Буші" і особливо "Богдан Хмельницький", чи не першу історичну драму, проїняту гарячим подихом українського патріотизму, якій судилося вибороти доступ на велику сцену.

За оцінкою того ж І. Франка, пальма першості в українській драматургії належить одному з "батьків новочасного українського театру" І. Тобілевичу. Кидаючи докір Кропивницькому і Старицькому, які не цуралися ставити на сцені "всякого рода драматичні карикатури та пасквілі", критик на противагу їм особливо високо підносить Тобілевича, який "не дав себе ані

разу збити з дороги серйозної драматичної творчості, завойовуючи при тім своїми ліпшими драмами ширший ґрунт для історичної, соціальної і навіть політичної драми". Найвище оцінює критик п'єсу "Сава Чалий", у якій відтворено трагедію нашого народу XVIII ст. До прекрасних творів відносить і драму "Гандзя", де виступає "символіка України, пошарпаної з усіх боків і доведеної тими, що її люблять, на край загибелі". В історичних п'єсах автор виступає як гарячий український патріот і співець боротьби нашого народу з його історичними ворогами.

Досить ґрунтовні висловлювання І. Карпенко-Карий залишив нам про комедію, зокрема про сатиру, у двох останніх своїх комедіях "Суєта" та "Житейське море". "Суєта" стала значною мірою програмним твором, свого роду "декалогом" автора, де змальована роль інтелігенції в національному і духовному відродженні народу, важлива за своїм значенням місія театру і високі вимоги до сценічного мистецтва. "Великий обсерватор людського життя", творець соціальної комедії Карпенко-Карий голосом одного з головних героїв п'єси Івана Барильченка виголошує своє мистецьке кредо, захищаючи гостру соціальну сатиру – "сміх крізь сльози": "Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх, і сміхом через сльози сміється над пороками, і заставляє людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!.. Служить таким широким ідеалам любо!".

Тому комедійні твори І. Тобілевича завжди відзначалися гостротою соціальних конфліктів, благородством народної моралі, а яскраві людські характери озвучують завжди вічні теми в нашій літературі, а саме: взаємини батьків і дітей, проблему українського села тощо.

Вустами вже згадуваного героя, актора з комедії "Суєта" Івана Барильченка, драматург гостро засуджує легкі, дешеві і безідейні жанри мистецтва, що заповнили сценічний репертуар наприкінці XIX – на початку XX ст.: "З театру, як з храму крамарів, треба гнати і фарс, і оперетку; вони – позор іскуства, бо смак псують і тільки тішаться пороком! Геть їх з театра!".

Цікаво, що й сам автор "Суєти" не уникнув звинувачень деяких критиків у тому, ніби від комедії повіває фарсом,



зокрема, з 4 дії. Апелюючи до авторитету М. Гоголя, І. Карпенко-Карий доводить неправомірність таких зауважень: "Та й що таке фарс? У Гоголя свиня приходить у суд, відшукує прошеніє (грамотна) і унічию все діло! Це фарс. Але коли життя людське до того погане, що тільки свиня може розрішить спор Ів(ана) Ів(ановича) і Ів(ана) Никиф(оровича), то що його було зробити?.. Чим я винен, що люди заражені суєтством до того, що події їх для розумного слухача здаються фарсом? І генерал, і повар, і переодягання – все це тільки суєтність людська, і поставлені вони як життєві риси, що яскраво дають зрозуміти фігуру Михайла і тисячі його подібних, хворих суєтою мирською, яка шкодить чесним простим людським відносинам і оддаляє їх від натури". Від себе додамо, що в даному випадку драматург майстерно змалював, здавалося б, окремі характерні алогічні, а то й парадоксальні ситуації лише з одною метою: за допомогою прийомів та засобів того ж фарсу досягти ще більшого комізму у вчинках своїх персонажів, які втілюють певні психологічні типи. Показово, що подібне спостерігаємо, наприклад, у комедіях "Тартюф" Мольєра, "Ревізор" Гоголя, згодом у "Мині Мазайлі" М. Куліша та ін.

Принагідно зауважимо, що ідея "сродної праці" – беззастережного слугування митця інтересам народу, справжнього мистецького покликання акторів звучить, окрім комедій І. Тобілевича "Суєта" і "Житейське море", ще у драмі М. Старицького "Талан", а також у п'єсі-жарті П. Саксаганського "Шантрапа".

Твори Карпенка-Карого, як писав Франко, "відзначаються великим даром обсервації, вірності спостережень і здатності схоплювати на льоту нові явища в житті сучасного українського села". І. Тобілевич завжди відстоював правду життя на сцені, бо глядач стомився дивитися танцювальне мистецтво і починає абсолютно справедливо обурюватись на спостереження життя, мовлячи, що "у малоросійських писарчуків народ танцює і співає все життя, немає в них ні печалі, ні горя, ні суспільних інтересів. Навколо голод, бідність, темнота, а вони танцюють і співають!.. Та це ж брехня, все це нікчемні викрутаси літературних клоунів".

Комедії І. Карпенка-Карого, його естетичні погляди на драматичне мистецтво знаменували нову добу в українській

театральній культурі. Він "був одним із батьків сьогочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література", – так писав про його багатогранний талант І. Франко.

Насамкінець відзначимо ту неоціненну роль, яку відіграли М. Кропивницький, М. Старицький та І. Карпенко-Карий як талановиті режисери і актори, котрі чимало зробили для розвитку українського професійного театру в Галичині. Зокрема, у 1875 р. на галицькій сцені протягом чотирьох місяців перебував М. Кропивницький, який грав багато визначних ролей, співав у перервах народні пісні; тут же ставились його твори "Пошились у дурні", "Невільник", "Дай серцю волю, заведе в неволю", "Дві сім'ї" та ін. Тут же М. Кропивницький переробив драму з галицького селянського життя "Підгір'яни" Гушалевицевих, в основному задля вміщених у ній пісень на прекрасну музику М. Вербицького. Згодом, коли в Наддніпрянській Україні цензурні утиски досягли свого апогею, було доручено відвідати Галичину М. Старицькому, аби підготувати ґрунт для вистав українських п'єс. Врешті, на початку ХХ ст. до керма львівського театру прийшов М. Садовський, а з ним прийшла на галицьку сцену і М. Заньковецька. Ці митці давали уроки справжнього великого акторського і режисерського мистецтва, чимало зробили для збагачення місцевого репертуару новими українськими п'єсами, для очищення його від засмічення німецько-польськими оперетками та французькими водевілями. Окрім того, деякі галицькі актори працювали певний час в українських трупах у підросійській Україні під керівництвом М. Кропивницького і принесли звідти глибоке розуміння вимог драматичного мистецтва та любов до українського репертуару.

Отже, завдяки сузір'ю видатних творців вітчизняної сценічної культури в Україні наприкінці ХІХ ст. сформувався як видатне явище нашої театральної культури високопрофесійний театр корифеїв з глибоко народним репертуаром. Активна роль славетної плеяди фундаторів театру корифеїв – М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого, і водночас видатних драматургів, режисерів та акторів – стала поштовхом до появи

серйозної драматичної продукції – історичної, соціальної і політичної драми та соціальної комедії. В умовах нестерпного гніту й утисків саме театрові корифеїв судилося у кращих своїх сценічних полотнах сягнути світової височини, відігравши при цьому першорядну роль у процесі формування та розвитку національної свідомості і ставши справжнім і вагомим консолідуючим чинником нації.

*Г. Ф. Семенюк*

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.11-20>

**В. П. Атаманчук**, д-р філол. наук, доц.,  
старш. наук. співроб., Національний педагогічний університет  
імені М. П. Драгоманова, Київ  
e-mail: victoriaatamanchuk@gmail.com

## **ТРАДИЦІЇ І. КАРПЕНКА-КАРОГО У ДРАМАТУРГІЇ М. КУЛІША: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

*Окреслено співвідношення понять "традиції" та "новаторство", простежено їхню роль і значення в контексті вивчення літературних явищ різних історичних періодів. Об'єктом аналізу є творчість І. Карпенка-Карого та М. Куліша. Досліджено літературознавчу рецепцію традицій корифея українського театру у п'єсах драматурга-модерніста. Проаналізовано способи реалізації та трансформації цих художніх традицій у творчості М. Куліша, що простежуються на різних рівнях: стильовому, жанровому, сюжетному тощо. Увагу приділено висвітленню тих параметрів художнього новаторства, які були частково втілені у творах І. Карпенка-Карого та набули подальшого художнього оформлення і розвитку в п'єсах М. Куліша.*

***Ключові слова:** традиції, новаторство, естетична категорія, жанр, драма, п'єса, персонаж.*

Розгляд будь-яких явищ літературного процесу супроводжується визначенням координат контексту, а також прокресленням тих художньо-сміслових векторів, які, з одного боку, посприяли утворенню необхідного мистецького простору зі сформованими

параметрами художніх форм, придатних для наступних трансформацій, а з іншого – стали основою для кристалізації тих ідейно-художніх парадигм, які з імовірністю розвиватимуться на наступних етапах літературного становлення. З цих позицій багатовимірною творчістю М. Куліша пов'язана як із класичною драмою, так і з українською (особливо діаспорною) драмою 40–50-х років.

І. Карпенко-Карий є одним із корифеїв українського театру, які сформували та художньо втілили мистецькі засади реалістично-побутової драматургії, що визначили новий ступінь художньої еволюції вітчизняного театру. Найяскравіший драматург ХХ ст. М. Куліш синтезував значущі художні досягнення видатних попередників: він органічно поєднав здобутки багатьох напрямів (реалізму, символізму, експресіонізму, "театру абсурду"), створивши оригінальну, естетично і художньо довершену стильову систему. У драматичних творах М. Куліша перетин багатоманітних смислових та художніх площин, рівночасно як і взаємодія різних дискурсів із залученням досягнень світового мистецтва, філософії, поєднується з міцним опертям на традиції національної драматургії.

Українські літературознавці, які повсякчас досліджують різні грані драматургічного новаторства М. Куліша, простежують різнорівневі зв'язки його творчості з драматургічними канонами корифеїв українського театру. Дослідники приділяють увагу виокремленню тих параметрів драматургічної техніки та естетичних принципів, утілених у творах драматурга, які співвідносяться з мистецькими досягненнями його видатних попередників, зокрема І. Карпенка-Карого. Зазвичай науковці виявляють окремі подібності на рівні художньо-смислових доміант та драматургічних прийомів. Досліджуючи зв'язки класичної і модерної драми, науковці найперше звертають увагу на п'єсу М. Куліша під назвою "97", яка спричинила значний резонанс в українському театрі 20-х років ХХ ст. та викликала літературознавчі дискусії про співвідношення традицій та новаторства. Художня вправність у зображенні побуту, увага до деталей, майстерне змалювання образів у трагічних ситуаціях у п'єсі "97" дає підстави дослідникам визначати реалістичну

спрямованість твору. Літературознавці представляють різні інтерпретації в оцінюванні естетики реалізму в п'єсі драматурга. Наприклад, Ю. Лавріненко вважає: "Українська традиція для Куліша часів його "97" і "Комун в степах" не сягала далі Тобілевича" [5, с. 634]. Натомість І. Дніпровський спостерігає у творі процес трансформації і на рівні форми, і на рівні змісту. Дослідник стверджує: "Але автор використав для своєї п'єси всі драматичні досягнення старої драматургії і вміло і правдиво спаяв це все в одну монументальну цілість" [2, с. 336]. Говорячи про формування цілісності на основі апробованих у класичній драмі елементів, про визначення специфічних взаємозв'язків між ними, яке здійснює М. Куліш, дослідник акцентує увагу на творенні цілком нового художнього явища. Більшість літературознавців обґрунтовано вказує на процес переосмислення М. Кулішем реалістичних традицій, формування нової ідейно-естетичної парадигми на основі оригінального перетворення досягнень класичної драматургії. Наприклад, Наталія Кузякіна слушно зауважує: "Водночас розмови про консерватизм естетичної форми "97" ігнорували процес відживлення, оновлення старих форм, в якому відкидалися справді старі елементи або набували – в загальному контексті – іншого звучання" [4, с. 27]. С. Гречанюк висловлює подібні думки про закономірності співвідношень між змістом і формою, про кореляції між усталеними правилами побудови драматичного твору та новими світоглядними засадами у знаковій п'єсі українського драматурга. Дослідник стверджує: "Ще не знаючи як слід законів "ремесла", він узяв стару форму традиційно-побутового театру й виповнив її новим змістом, новим пафосом" [1, с. 158]. В осмисленні способів та засобів реалізації принципів естетики І. Карпенка-Карого у згаданій п'єсі українського драматурга-модерніста важливим аспектом виявляється фокусування на відтворенні окремих комічних сцен, несподіваних перипетій, які органічно включаються у магістральний розвиток драматичної дії, своєрідності мотивування вчинків персонажів, що визначається певними ідеологічними настановами тощо.

Модифікації традицій українського театру у п'єсі М. Куліша на рівні стильових, змістових та формальних показників,

з позицій своєрідності художнього відображення спостерігає І. Михайлин. Літературознавець відзначає: "<...> аналітико-реалістичний стиль у його трагедіях "97" і "Комуна в степах" має виразну соціально-побутову домінанту" [7, с. 22]. Проте М. Кудрявцев обґрунтовано послаблює акцент на сфері побутового, переміщуючи його у сферу формально-стильових пошуків драматурга, які виявляються в органічних стильових вкрапленнях у вигляді елементів експресіонізму, театру абсурду тощо. Дослідник зауважує: "Далекою була п'єса і від традиційної психологічної побутової драми, зокрема своїм тяжінням до європейського модерну" [3, с. 11]. Вказані літературознавцем художні нововведення у творі М. Куліша переконливо засвідчують процес абсорбування ключових засад поетики класичної драми, що постають у вигляді певних фрагментів у істотно розширених кордонах нової драми.

Жанрова своєрідність п'єси "97" дає можливість виявити певні подібності із драматургією попереднього етапу з позицій категорії жанру. У цій п'єсі Наталія Кузякіна [4] спостерігає продовження традицій української класичної драми на рівні окремих жанрових констант, що, на її думку, мають мелодраматичне втілення. До тих ознак, які споріднюють згадану п'єсу з мелодрамами М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, дослідниця зараховує: реалістичне зображення соціального становища, відтворення глибоких страждань персонажів, виразність характерів, викривальний показ потворних явищ, поєднання драматичних і комічних ситуацій тощо. Наталія Кузякіна розглядає п'єсу "97" як твір, у якому найбільш чітко простежуються зв'язки із класичною драмою, вказуючи на те, що драматург окреслив оптимальний шлях подальшого розвитку драматургії реалістичного спрямування.

Традиції І. Карпенка-Карого у названій п'єсі М. Куліша, за словами Г. Семенюка, простежуються на рівні тематики, образної системи, художньої форми [9]. Йдеться, зокрема, про звернення драматурга до проблеми розшарування селян та їхнього непримиренного протистояння, певну лінійність сюжету, реалістичність зображення у п'єсі тощо. Побутовий реалізм, який значною мірою асоціюється зі здобутками

класичної драматургії, спостерігає Л. Танюк [10] у творах "сільської трилогії" М. Куліша, до якої входить п'єса "97". Підкреслюючи зв'язок із класичною спадщиною у царині драми, Г. Семенюк обґрунтовано вказує на жанрове новаторство письменника у творі "97", що виявилось у посиленні трагічного пафосу при висвітленні проблем соціального характеру та відповідному послабленні мелодраматичного звучання, яке було характерне для драми ХІХ ст. Літературознавець підкреслює художню органічність, з якою письменник переосмислював напрацювання драматургів-попередників. Драматург використовує прийоми та засоби, що властиві традиційній драмі, проте він істотно видозмінює і самі прийоми, і художній контекст їхнього застосування, поєднуючи із відображенням глобальних для свого часу проблем шляхом розкриття глибинних механізмів їхнього формування, що надає п'єсі особливої самотності.

Л. Танюк [10], А. Шухорова [12] та інші науковці простежують паралелі між п'єсами "Мина Мазайло" М. Куліша та "Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого, відшуковуючи першовитоки сюжету про безглузді намагання персонажа змінити соціальний статус у п'єсі Ж. Б. Мольєра "Міщанин-шляхтич". Водночас у творах "Мина Мазайло", "Отак загинув Гуска" Л. Танюк простежує вплив традицій української побутової комедії. Отже, науковець фокусує увагу насамперед на окремих сюжетно-композиційних формулах, які переосмислив драматург у відповідності до реалій і викликів своєї доби та власного світобачення, а також на модифікованому відтворенні певних жанрових ознак традиційної комедії, що охоплюють своєрідність малювання побуту, особливості естетики комічного тощо.

Значна частина літературознавців зосереджується на вивченні рецепції тих теоретичних принципів, які визначив та художньо реалізував у драматургії І. Карпенко-Карий. Дослідники виявляють способи модифікації естетичних засад класичної драматургії у творчості митців початку ХХ ст., з-поміж яких чільне місце належить М. Кулішу. Так, С. Хороб [11] розглядає творчість М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка та ін. як творчість предтеч, що визначали певні орієнтири для розвитку української

експресіоністської драми початку ХХ ст. У контексті експресіоністської драми дослідник розглядає твори М. Куліша "Народний Малахій", "Патетична соната", "Маклена Граса". Психологізм, що був важливою ознакою реалістичного зображення, за спостереженнями літературознавця, став основою для значною мірою експериментальних занурень у внутрішній світ персонажів у вигляді інтуїтивних, ірреальних осягнень, характерних для експресіоністського світобачення.

Творчість І. Карпенка-Карого як джерело акумулювання тих ідей та художніх прийомів, які згодом реалізуються у "новій драмі", розглядає Наталія Малютіна [6]. Одним із важливих показників модерного мислення корифея українського театру дослідниця вважає появу нового типу зображення у його творах, оскільки до показу зовнішніх подій додається зображення виміру свідомості персонажів. Тому екстраполяцію подібних ідей найперше можна простежити у драматургії М. Куліша, у якого поняття свідомості персонажа набуває особливого статусу завдяки тому, що у багатьох творах письменника свідомість стає простором (будь-якого) зображення.

Цікаві висновки про взаємодію художніх систем І. Карпенка-Карого та М. Куліша робить молодий вчений К. Поліщук [8], посилаючись на спостереження Г. Клочека, Наталії Малютіної та інших дослідників, які визначають творчість І. Карпенка-Карого як проміжну ланку між "старою" та "новою" драмою. Спираючись на твердження Г. Клочека та Наталії Малютіної, які спостерігають спрямованість творчості І. Карпенка-Карого до модерністської естетики, К. Поліщук визначає ті риси драматургії письменника, які засвідчують наближення драматурга до модерністичних способів осягнення художніх проблем, а саме: звернення до жанру трагікомедії, застосування засобів психологізації зображуваного на різних структурних рівнях твору тощо. Дослідник розглядає драматургію І. Карпенка-Карого як "перехідне явище" [8] на шляху до творення "нової драми", реалізованої у творчості драматургів початку ХХ ст., зокрема у творчості М. Куліша.

З огляду на все сказане можна зробити такі висновки. Традиції І. Карпенка-Карого у драматургії М. Куліша



простежуються в різних аспектах. Насамперед як вершинні здобутки, що стали основою для подальшого розвитку, поглиблення та трансформації ідейно-художніх осягнень української драматургії початку ХХ ст. Вектор розвитку, сформований І. Карпенко-Карим, визначив вихідні позиції для реалізації перших драматургічних спроб М. Куліша та окремі естетичні параметри багатомірної драматургії письменника. М. Куліш переосмислює драматургічні прийоми, художні напрацювання свого видатного попередника у відповідності до тих концептуальних завдань, які поставали перед ним як перед творцем модерністської драми у нових історичних умовах.

Водночас традиції корифея українського театру, модифіковані до умов ХХ ст., простежуються у творчості М. Куліша на багатьох рівнях, а саме: стильовому (що виявляється у використанні естетики реалізму, вершинним втіленням якої стали п'єси І. Карпенка-Карого; естетики експресіонізму, основи розвитку якої були закладені у творчості драматургів ХІХ ст.), жанровому (що реалізується у зверненні до жанрів класичної драматургії – комедії, трагікомедії, мелодрами – з подальшим переосмисленням головних атрибутів вказаних жанрів у відповідності до модерністського світобачення), сюжетному (що втілюється у застосуванні подібних за окремими параметрами сюжетних каркасів) тощо. Кореляції окремих елементів поезики драматургії М. Куліша та І. Карпенка-Карого виявляються у своєрідності застосуванні категорії комічного, особливостях співвідношень категорій драматичного, комічного і трагічного. У площині моделювання окремих образів персонажів, художнього втілення визначених проблем, переважно гостро соціального характеру, М. Куліш продовжує традиції драматурга-попередника шляхом їхнього глибокого переосмислення та подальшого розвитку.

Художні досягнення драматурга ХІХ ст. сформували необхідне підґрунтя для потужного розвитку української драми ХХ ст. у координатах модерністської естетики. Новаторським явищем у драмах І. Карпенка-Карого виявилось своєрідне паралельне зображення, що охоплювало відтворення зовнішніх подій та їхнє відображення у свідомості персонажів. Якщо

у творах корифея свідомість персонажа поставала у вигляді явища, яке доповнювало художню реальність, то у п'єсах М. Куліша сфера зображення свідомості персонажа стала домінуючою, що створило багатовимірні художні ефекти.

Осмилення проблеми традицій і новаторства у драматургії створює передумови для виявлення глибинних першооснов, зв'язків, їхніх подальших видозмін чи перетворень насамперед на світоглядному рівні, що сприяє творенню панорамної картини розвитку як творчості окремих драматургів, так і етапів розвитку української драматургії.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гречанюк С. Сучасник поколінь прийдешніх (Микола Куліш). *Гречанюк С. На тлі ХХ століття*. Київ: Радянський письменник, 1990. С. 139–186.
2. Дніпровський І. Микола Куліш, 97, Державне видавництво України, 1925. *Червоний шлях*. 1925. № 6–7. С. 335–336.
3. Кудрявцев М. Микола Куліш: сторінки життя і творчості. Кам'янець-Подільський: Оіюм, 2002. 108 с.
4. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. Київ: Радянський письменник, 1970. 456 с.
5. Лавріненко Ю. Микола Куліш. *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн*. Київ: Рось, 1994. Кн. 1. С. 623–636.
6. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2010. 256 с.
7. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії (питання історії і теорії). Харків: Вища школа. Видавництво при Харківському університеті, 1989. 152 с.
8. Поліщук К. Поняття "Нової драми". Драматургія Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) як перехідне явище (літературознавчий дискурс). *Молодий вчений: науковий журнал*. 2015, № 5, Ч. 2. С. 172–174.
9. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років. Нове осмилення драматургічних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури: посібник для вчителя. Київ: РВЦ: Проза, 1993. 204 с.
10. Танюк Л. Драма Миколи Куліша. *Куліш М. Твори: у 2 т*. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. С. 3–35.
11. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: Плай, 2002. 416 с.
12. Шухорова А. Традиція Мольєра в українській літературі: ("Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого та "Мина Мазайло" М. Куліша). *Зарубіжна література*. 2001. № 43. С. 11.

## REFERENCES

1. Hrechaniuk S. Suchasnyk pokolin pryideshnikh (Mykola Kulish). *Hrechaniuk S. Na tli XX stolittia*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 1990. S. 139–186.
2. Dniprovskiy I. Mykola Kulish, 97, Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1925. *Chervonyi shliakh*. 1925. № 6–7. S. 335–336.
3. Kudriavtsev M. Mykola Kulish: storinky zhyttia i tvorchosti. Kamianets-Podilskyi: Oiium, 2002. 108 s.
4. Kuziakina N. Piesy Mykoly Kulisha. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 1970. 456 s.
5. Lavrinenko Yu. Mykola Kulish. *Ukrainske slovo. Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st.: u 3 kn.* Kyiv: Ros, 1994. Kn.1. S. 623–636.
6. Maliutina N. Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX st.: navchalnyi posibnyk. Kyiv: Akademvydav, 2010. 256 s.
7. Mykhailyn I. Zhanr trahedii v ukrainskii radianskii dramaturhii (pytannia istorii i teorii). Kh.: Vyshcha shkola. Vydavnytstvo pry Kharkivskomu. Universyteti, 1989. 152 s.
8. Polishchuk K. Poniattia "Novoi dramy". Dramaturhiia Ivana Tobilevycha (Karpenka-Karoho) yak perekhidne yavyshe (literaturoznavchyi dyskurs). *Molodyi vchenyi: naukovyi zhurnal*. 2015, № 5, Ch. 2. S. 172–174.
9. Semeniuk H. Ukrainska dramaturhiia 20-kh rokiv. Nove osmyslennia dramaturhichnykh yavyshech odnogo z naibahatshykh i neprostrykh etapiv v istorii natsionalnoi literatury i kultury: posibnyk dlia vchytelia. Kyiv: RVTs: Proza, 1993. 204 s.
10. Taniuk L. Drama Mykoly Kulisha. *Kulish M. Tvory: u 2 t.* Kyiv: Dnipro, 1990. T. 1. S. 3–35.
11. Khorob S. Ukrainska moderna drama kintsia XIX – pochatku XX stolittia (Neoromantyzm, symbolizm, ekspresionizm). Ivano-Frankivsk: Plai, 2002. 416 s.
12. Shukhorova A. Tradytiia Moliera v ukrainskii literaturi: ("Martyn Borulia" I. Karpenka-Karoho ta "Myna Mazailo" M. Kulisha). *Zarubizhna literatura*. 2001. № 43. S. 11.

Стаття надійшла до редакції 17.12.20

**V. P. Atamanchuk**, Dr Hab., Associate Prof.,  
National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv  
e-mail: victoriaatamanchuk@gmail.com

## TRADITIONS OF I. KARPENKO-KARYI IN M. KULISH' DRAMA: LITERARY ASPECT

*One of the brightest playwrights of the twentieth century, M. Kulish has synthesized significant artistic achievements of his outstanding predecessors. The Ukrainian playwright has organically combined the achievements of many artistic trends (realism, symbolism, expressionism, "theatre of the absurd"), creating an original, aesthetically and artistically perfect, stylistic system. In dramatic works by M. Kulish, the intersection of diverse semantic and artistic planes, as well as the*

*interaction of different discourses with the involvement of the achievements of world art and philosophy, is combined with a strong reliance on the traditions of national drama. The traditions of I. Karpenko-Karyi in the drama by M. Kulish can be traced in various aspects. First of all, as the top achievements that became the basis for further development, deepening and the transformation of ideological and artistic achievements of Ukrainian drama of the early twentieth century. The vector of development, which was formed by I. Karpenko-Karyi, determined the initial positions for the realization of the first dramatic attempts of M. Kulish and some aesthetic parameters of the dramatic techniques, artistic achievements of his outstanding predecessor in accordance with the conceptual tasks that faced him as a creator of modern drama under the new historic conditions. At the same time, the traditions of the Ukrainian Coryphées theatre, modified to the circumstances and challenges of the twentieth century can be traced in the literary works by M. Kulish on different levels: stylistic (that is manifested in the use of realism aesthetics, with its topmost embodiment in plays by I. Karpenko-Karyi; expressionism aesthetics, with its basics of development in the literary works of the XIX century playwrights); genre (which is realized in the appeal to the genres of classical drama – comedy, tragicomedy, melodrama – with its further rethinking of the these main genres attributes in accordance with the modernist worldview); plot (which is displayed in the use of similar in some parameters plot frameworks), etc.*

**Keywords:** traditions, innovations, aesthetic category, genre, drama, a play, a personage.

УДК [792(477):314.151.3]:001.891"18"

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.20-35>

**Г. О. Бандура**, канд. філол. наук, доц.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ  
e-mail: [yuriy0901@i.ua](mailto:yuriy0901@i.ua)

## **ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ В ЕМІГРАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ**

*Здійснено аналіз публікацій еміграційних видань, присвячених діяльності театру корифеїв. Констатується, що театр ще з часів перших українських переселенців ("піонерської доби") посідав вагоме місце в житті емігрантів. Відзначається, що вивчення феномену театру корифеїв було неодмінною складовою освіти, а дослідження його ставало предметом наукових студій, зокрема Д. Антоновича, І. Мірчука, М. Семчишина, С. Чорнія, В. Яніва. Встановлено, що в цих працях діяльність театру корифеїв розглядається не лише як визначне*

*мистецьке явище, а й важливий чинник піднесення національної самосвідомості колонізованого українського народу. Останнє робило їх виразно полемічними щодо радянських театрознавчих досліджень, витриманих у дусі марксистської ідеології.*

**Ключові слова:** театр корифеїв, еміграція, культура, освіта, наука.

Театр корифеїв – одна з найяскравіших сторінок культурного життя українців. Закономірно, що про нього писали й пишуть багато дослідників, як материкових (Н. Бабанська, Р. Коломієць, С. Тобілевич, В. Шурапов та ін.), так й еміграційних (Д. Антонович, І. Мірчук, М. Семчишин). Мета цієї статті – з'ясувати рецепцію діяльності театру корифеїв у працях науковців українського зарубіжжя.

Слід зазначити, що театр завжди посідав вагоме місце в житті емігрантів. М. Марунчак, один з найавторитетніших дослідників історії поселення українців у Канаді, констатував: "Майже кожна українська оселя чи українське скупчення по містах змагали до того, щоб мати в себе читальню або народний дім. Читальні та народні доми в часі піонерської доби були повні культурно-освітнього життя. Майже при кожній культурно-освітній установі був аматорський театральний гурток" [9, с. 244]. Репертуаром їх забезпечувало видавництво "Руська книгарня", яке "випустило в світ понад 50 різних театральних штук" [9, с. 244]. Прикметно, що серед цих п'єс була і "драма в 5-ти діях і 6-ти одмінах" "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького. Театральне життя не завмирало навіть під час Першої світової війни в австро-угорських (Фарштадт) та німецьких (Раштадт, Вецляр, Зальцведель) таборах полонених українських вояків, де за сприяння Спілки визволення України та безпосередньою участю самих полонених, котрі були і акторами, і режисерами, і художниками, виникали самодіяльні театри. Як свідчить отець К. Даниленко, у театрі найбільшого в Австро-Угорщині табору у Фарштадті "На другий день Різдва свят 1915 р. першим деб'ютом на таборовій сцені було виставлено: "Як ковбаса і чарка, то минеться й сварка" – побутовий жарт на одну дію М. Старицького під режисурою полоненого Івана Птиці та ще дивертисмент із деклямацій,

співів і музики" [4, с. 176]. З незмінним успіхом у цих таборових театрах виставлялися п'єси М. Кропивницького ("Дай серцю волю, заведе в неволю", "Невольник", "Пошились у дурні"), М. Старицького ("Зимовий вечір", "За двома зайцями"), І. Тобілевича ("Суєта", "Бурлака", "Мартин Боруля", "Бондарівна", "Сто тисяч"), що сприяло зростанню національної свідомості значною мірою зросійщених українських бранців. Подібне спостерігалось й після Другої світової війни, коли в таборах "переміщених осіб" у Авгсбурзі, Берхтесгадені, Карлсфельді, Новому Ульмі, Регензбурзі та інших містах Німеччини працювала низка театральних груп. Серед них більшою професійністю відзначалися Ансамбль українських акторів під проводом В. Блавацького й Театральна студія, на чолі якої стояли Й. Гірняк та О. Добровольська. У репертуарі останньої значилася комедія М. Кропивницького "Пошились у дурні". Згодом ці колективи продовжили свої виступи в США [5, с. 864–865].

Про акторську та режисерську діяльність творців театру корифеїв йшлося у багатьох різножанрових, зорієнтованих на різного читача публікаціях авторів-емігрантів. Скажімо, уже згадуваний К. Даниленко під псевдонімом Ярема Галайда своєю виразно просвітницьку, позначену впливом народництва статтю "Про театр та про розвиток його на Україні" опублікував у "календарі полонених Українців на роки 1916. і 1917." під назвою "Розвага". Розуміючи, що його читачами будуть не обов'язково освічені люди, він намагається коротко окреслити історію зародження театру в античні часи та його розвитку в Україні, "<...> сказати про те, як розвивався в нас театр, звідкіль прийшов і який його стан тепер" [3, с. 279]. Автор констатує факт великої популярності театру серед українців ("Мало хто з тих, що візьмуть у руки цю книжку, не побував хоч раз за своє життя в театрі" [3, с. 276]), але стурбований поверховим, легковажним ставленням до нього ("Більшість людей дивиться на театр, як на якусь забаву, або розвагу, щоб посміятися та розвести душу" [3, с. 276]). Тим часом театр покликаний передусім "показати людське життя на сцені" [3, с. 276]. А вже із цієї "найголовнішої його мети" [3, с. 276] випливають інші його завдання: сприяти зростанню самосвідомості

народу, адже "вже в дуже давніх часах" глядачі, дивлячись "якусь п'єсу з історії", "наглядно, на прикладах набиралися патріотизму, любови до рідного краю" [3, с. 277], відчували бажання боротися проти соціальної несправедливості, різних "громадських хиб: хабарництво, утиски бідних, панування одних над другими, <...> впливати на розвиток духовий людини" [3, с. 277] тощо.

У цьому контексті К. Даниленко розглядає значення театру корифеїв: називаючи І. Котляревського "батьком української драми" [3, с. 281], він водночас підкреслює, що до М. Старицького, І. Тобілевича, М. Кропивницького організованої "театральної справи в нас ще не було, не було власних театрів, не було своїх власних антрепреньорів, актори були то Поляки, то Москалі, а й наші люди, але ні одні, ні другі, ні треті не звертали увагу на справжні завдання театру" [3, с. 281]. Саме вони в 70–80-х роках ХІХ ст. "основують труп", "пишуть нові театральні твори, переробляють старі, самі грають на сцені. Розуміючи справжнє завдання театру із художнього і із громадського боку <...> прикладають усіх своїх сил, аби український театр поставити на зразок європейських театрів, на громадський лад" [3, с. 281]. Віддаючи належне І. Тобілевичу, який "дав початок громадській драмі на Україні", він "батьком українського театру" вважає М. Кропивницького, адже той – "письменник-драматург, але передівсім надзвичайно талановитий режисер і актор", чії "високо художні постановки п'єс звернули на себе увагу цілої Росії. Він просто відтворював життя простого народу, й через те навіть і ворожі нам Росіяни стали дивитися на наш театр, як на щось таке, що ширить поступ, займаючись справжнім життям народу" [3, с. 282]. І попри подальші гоніння на український театр, компрометацію його "усякими спекулянтами-недоуками", "Гаркунами Задунайськими" [3, с. 282], "всякими "гопаками" [3, с. 283], він "відіграв дуже важну роль в нашому національному життю від 1876 року до 1905 р.", коли саме театр був "одиноким публичним місцем, звідки можна було почути рідне слово. Театер піддержував народ, ширив любов до свого рідного" [3, с. 282].

Історія театру корифеїв була неодмінною складовою освіти української молоді, що внаслідок поразки національно-визвольних

змагань 1917–1921 рр. опинилася в еміграції. Для їх навчальних потреб виходило чимало різних видань, зокрема у 1923 р. побачив світ "конспективний історичний нарис" "Український театр" Д. Антоновича – ініціатора створення у 1921 р. Українського вільного університету (УВУ), який двічі обирався деканом філософського факультету, тричі – ректором, понад двадцять років (1921–1944) як професор історії мистецтва на історично-філологічному відділі філософського факультету читав лекції з історії українського та європейського мистецтва, сполучаючи в них глибоке знання предмета з творчим досвідом акторської і режисерської діяльності. У цій невеликій за обсягом праці він ділить розвиток українського театру на чотири періоди: 1. Театр до Котляревського; 2. Театр до Кропивницького; 3. Театр до революції; 4. Революція в театрі. В розповіді про третій з них висвітлює діяльність театру корифеїв, особливо акцентуючи на двох постатях – "геніального актора" М. Кропивницького, якому "судилося історичне значіння в українському театрі", який розпочав "заходи, що увінчалися заснуванням самостійної української трупи" [2, с. 8], і М. Старицького, "видатного режисера старої школи, з великим мальовничим хистом у своїх постановках" [2, с. 8–92], навколо яких згуртувалися "першорядні артисти": "Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, три брати Тобілевичі, власне: Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий, і рано підкошений смертю Максимович" [2, с. 9]. Троє головних діячів українського театру того часу – Кропивницький, Старицький, Карпенко-Карий уже як драматурги забезпечували його новим репертуаром. І хоч цей театр зазнавав утисків від "нелюдського царського режиму" [2, с. 11] і сам не завжди відповідав вимогам часу, він "протягом майже півсторіччя <...> грав велику громадську роль": "був самотнім назверхнім проявом українського громадського життя на Україні, вогнищем, навколо якого могли гуртуватися і працювати свідоміші Українці" [2, с. 11].

По завершенню Другої світової війни ще один багаторічний викладач УВУ, І. Мірчук, який обирався у ньому деканом філософського факультету, проректором і тричі ректором, для слухачів Інституту заочного навчання при УВУ в межах



предмета "Історія української культури" публікує уривок праці під назвою "Театр" (1951). Стисло оглядаючи 300-річну історію українського театру, він ділить її вже на два періоди (1. XVII–XVIII ст., "коли виступали як актори учні, що мандрували по всій країні й в різних місцях давали вистави (шкільний театр) [10, с. 77]; 2. XIX–XX ст., "коли наш театр стає мистецькою національною установою з фаховими відповідно підготованими силами" [10, с. 77]), вирізняє три "характеристичні риси його" (національно-патріотична роль, "революційна форма його розвитку та росту", тобто відсутність "повільного переходу від старих до нових елементів" [10, с. 77], фіксує існування у формі "народного театру" в тому розумінні, що "був своєю тематикою "селянським театром", або театром "селянського побуту" [10, с. 77]). Піднесення українського театру пов'язує з іменами таких "першорядних виконавців, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський, М. Старицький, драматург і рівночасно видатний режисер, Карпенко-Карий та інші"; цей театр "створює добрий репертуар з побутових п'єс і дає настільки визначних виконавців, що такого гармонійного ансамблю всіх елементів ми не зустрічаємо ані на російській, ні на іншій чужоземній сцені" [10, с. 80].

Праця І. Мірчука "Театр" згодом увійшла до його об'ємного дослідження "Українська культура", що було опубліковане в 1994 р. видавництвом Українського вільного університету (серія "Підручники") під однією палітуркою разом із ще одним дослідженням – "Українська література" авторства Д. Чижевського та М. Глобенка, передмову до якого написав В. Петров.

Про театр корифеїв ідеться і в інших працях синтетичного характеру, на кшталт "Української культури" І. Мірчука. Серед них – видання Шкільної ради Українського конгресового комітету Америки "Нарис української культури" (1961) В. Яніва, у 1968–1985 рр. ректора Українського Вільного Університету. Значення театру корифеїв для українського суспільства він бачить у "мистецькому успіху" його творців, але найперше у впливі на справу національного відродження: "Глибина народної культури, показана в побутових п'єсах, славетне українське минуле – в історичних драмах, психологічна аналіза

української вдачі в реалістично-актуальних творах – усе це перероджувало тих, хто вже денационалізувалися, а в патріотів породжувало почуття гордоців" [13, с. 80].

У цьому типологічному ряду стоїть монографія "Тисяча років української культури" (1985) М. Семчишина, появу котрої зумовила та прикра для автора та всієї еміграції обставина, що "на сьогодні немає ні одного суцільного, науково обґрунтованого посібника до історії української культури в українській мові, який можна було б рекомендувати студентам у їхніх студіях цього предмету" [11, с. XVII]. Прагнучи заповнити прогалину в освіті та науці, автор у сорока розділах свого дослідження подає "Історичний огляд культурного процесу" (підзаголовок його) в Україні та еміграції від доби палеоліту до середини ХХ ст., внаслідок чого українська культура "постає в книзі в образі функціонування цілісного народного організму, який має свою індивідуальну душу і прагне до структурної повноти, зокрема в цінностях державотворення. Події культури автор осмислює навколо проблем пробудження національної самосвідомості та національного відродження, функціонального зв'язку у системі європейської культури" [7, с. V–VI]. Зупиняючись у вісімнадцятому розділі на питанні "Стану і ролі українського театру в східній Україні" 70–90-х років ХІХ ст., М. Семчишин зауважує, що майже "до кінця 70-их рр. українська драматургія, в порівнянні з іншими жанрами, була слабо розвинена, а однією з головних причин була відсутність українського національного театру" [11, с. 338], що зумовлювалося передусім Емським указом (1876), через який на довгі п'ять років "українське театральне життя зовсім завмирає" [11, с. 339], а певне відживлення його пов'язує з М. Кропивницьким і М. Садовським: їх "київські вистави" п'єси Т. Шевченка "Назар Стодоля" у січні 1882 р. "були немов іспитом зрілості нового українського театру і мали великий національний резонанс. Вони доказували велику роль українського театру в національному піднесенні і себевиявленні" [11, с. 339]. У наступні роки за участю М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької та інших артистів "зложилася трупа, – цитує автор І. Франка, – якої

Україна не бачила ані перед тим, ані потім; трупа робила фурори не тільки по українських містах, але також у Москві і Петербурзі, де публіка має часто нагоду бачити найкращих артистів світової слави. Гра українських артистів то не була дилетантська імпровізація, але здобуток сумлінних студій, глибокого знання українського народу, освітленого інтуїцією великих талантів" [11, с. 339]. Водночас п'єси М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, які поєднували в собі таланти письменника, актора та режисера, "дали підвалини під обновлений український театр" [11, с. 340]. Таким чином, підсумовує М. Семчишин, 80-ті роки XIX ст. прикметні для "нашого театру" "пишним розвитком реалістично-побутового напрямку з нахилом до етнографізму" та наявністю "славної плеяди" акторів, яка "довела до шедеврів свою роботу і створила цілу школу послідовників", що й визначило його "мистецький триумф" та "історичне значення" [11, с. 340–341].

Чимало місця творчості театру корифеїв відведено в монографії театрознавця, професора Українського вільного університету С. Чорнія "Карпенко-Карий і театр" (1978). Зробивши у вступі до неї огляд контроверсійних відгуків про творчість І. Карпенко-Карого і запропонувавши свій поділ його п'єс за жанрами, автор послідовного розкриває життєвий шлях митця у зв'язку з діяльністю театральних труп під керівництвом М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського, характеризує доробок драматурга тощо. Важливо, що автор прагне також окреслити "театральні та естетичні принципи" І. Карпенко-Карого, близькі й іншим творцям театру корифеїв, зокрема М. Старицькому, М. Кропивницькому, М. Садовському, П. Саксаганському. Як зауважує дослідник, І. Карпенко-Карий світоглядно й естетично формувався під впливом ідей французької революції 1830 р., польського повстання 1863–1864 рр., "революційно-демократичної літератури Т. Шевченка, М. Вовчка, М. Гоголя, М. Драгоманова, О. Герцена, М. Салтикова-Щедріна, що віддзеркалювали життя і прагнення до волі широких народних мас" [12, с. 116], зростав на традиціях української та європейської ("був добре обізнаний із творами Аристотеля, Софокля, Дідро, Лессінга" [12, с. 123]) культурної

спадщини, обстоював "суспільну ролю театру і літератури" [12, с. 123]. Театр, за І. Карпенко-Карим, мав розвиватися на шляхах реалізму, виконувати важливу виховну роль, "нести в народ гуманістичні ідеї, любов до народу і рідного краю" [12, с. 128]. На переконання дослідника, театральне кредо митця висловив Іван Барильченко з п'єси "Суєта": "Сцена – мій кумир, театр – священний храм для мене! Тільки з театру, як з храму крамарів, треба гнать і фарс, і оперетку... Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх, і сміхом крізь сльози сміється над пороками, і примушує людей мимо їх волі соромитися своїх лихих учинків!.." [12, с. 128–129].

На вершині умовної театрознавчої піраміди еміграційних, і не тільки еміграційних, досліджень, певно, розташована праця Д. Антоновича "Триста років українського театру", прикметна широтою охопленого матеріалу та глибиною його аналізу, хоч сам автор доволі скромно оцінював свою роботу: "Праця "Триста років українського театру" ні в якому разі не претендує на те, щоб бути історією українського театру. Для складання такої історії ще не прийшов час, бо ще не зроблено відповідних підготовчих дослідів, навіть не зібрано матеріалів" [1, с. 26]. Слід зауважити, що проблему "складання такої історії" не змогло вирішити радянське театрознавство, свідченням чого є витримані в руслі тодішньої ідеології видання "Український драматичний театр. Нариси історії" (1959–1967) та "Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру" (1970); актуальним воно залишається також для сучасних науковців. У цьому дослідженні автор притримується запропонованого ним у "конспективному історичному нарисі" "Український театр" поділ розвитку українського театру на чотири періоди, але уточнює назви трьох з них ("Глава перша. Шкільний театр (1619–1819)"; "Глава друга. Світський театр (1619–1819)"; "Глава третя. Побутовий театр (1881–1917)"), зберігаючи назву останнього періоду – "Революція в театрі (1619–1819)". Причому найбільшим за обсягом виявився третій розділ, що може опосередковано свідчити про інтенсивність і різноманітність театрального руху в цей час.

Добре розуміючи колоніальний статус своєї батьківщини в складі Російської імперії, Д. Антонович розвиток українського театру взагалі й театру корифеїв зокрема тісно пов'язував з політичними процесами, що відбувалися у цій "тюрмі народів". Він згадує "знаменитий, сумної слави указ 1876 року в місяці травні" [1, с. 139], яким "припинялась і без того неширока воля української літератури, а український театр і вистави на українській мові заборонялися зовсім. Невимовно тяжким тягарем наліг той указ на всі прояви культурного українського руху. Тридцять років під тим тягарем стогнала многотраждальна українська література" [1, с. 139]. Наводить численні факти цензурних утисків, коли, наприклад, "рідко яку п'єсу не верталось по кілька разів авторові забороненою до вистави, і безліч разів доводилося кожен п'єсу переробляти, міняти їх назви, поки якимсь випадком п'єса не проскакувала" [1, с. 176]. Вже надрукована п'єса М. Старицького "Не судилось" була дозволена до вистави "тільки в зіпсованій редакції під назвою "Не так склалося, як жадалося"", а трагедія "Богдан Хмельницький" – лише з умовою, що в кінці "буде дано апофеоз – Переяславську раду"; історичну драму "Оборона Буші" не допускали до сцени сім років, "аж до 1906 року, до "днів свобод"" [1, с. 176]; вимушених переробок зазнавали п'єси І. Карпенка-Карого "Чабан" (дозволена назва – "Бурлака"), "Гроші" (дозволена назва – "Сто тисяч") тощо. Такі обмеження вкрай негативно впливали на театральний репертуар, який "народжувався в неймовірно тяжких цензурних умовах" [1, с. 176], адже заборонялися п'єси перекладені й не на селянську тематику. Констатуючи, що "брак репертуару найболючіше відбивався на українському театрі" [1, с. 150], Д. Антонович віддає належне М. Кропивницькому, М. Старицькому й І. Тобілевичу, які "побороли цю перешкоду", за два десятки років "утворивши український побутовий репертуар" [1, с. 150], котрий, підкреслює автор, найбільше відповідав рівню національного самоусвідомлення тогочасних українців ("<...> дехто, як Костомаров, вже здавали позиції і згоджувалися зрестися повноправності української культури. Багато свідомих українців не уміло говорити по-українськи,

і навіть проводирі українського руху по-українськи лише жартували, а в серйозних громадських справах користувалися московською мовою. <...> Сама невиробленість української мови стояла тоді на перешкоді до інтелігентського сюжету" [1, с. 148–149]). "Цілий комплекс обставин, – узагальнює він, – криза українського культурного життя, може, більше, ніж указ 1876 року, примушували український театр триматися простонародних побутових сюжетів" [1, с. 149]. Тим більше, що "широка громада вимагала від українського театру побуту, бажала на сцені бачити простий український народ не у водевільно-умовному зображенні пейзажів у кисейних спідничках "а Іа мужик", але з побутовою правдою, в плахті й очіпкові. Інша річ, що це не був реалізм у сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм двадцятого віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли у вісімдесятих роках і якого від театру бажали" [1, с. 149]. І заснування М. Кропивницьким "першої української трупи було торжеством театру побутово правдивого" [1, с. 149]. Доказом відповідності цього побутового театру "всім потребам життя" [1, с. 150] Д. Антонович вважає "той факт, що він знайшов зразу і робітників, відзначених печаттю небуденного талану" [1, с. 150], і драматургів, і акторів. Сам блискучий актор, М. Кропивницький вже на початку 80-х років зміг згуртувати навколо всіх корифеїв українського театру, "діячів "першого призову"" [1, с. 157]: М. Садовського, А. Максимовича, рано померлого "одного із найвидатніших українських акторів побутового репертуару" [1, с. 157], Г. Затиркевич-Карпинську, П. Саксаганського, І. Карпенко-Карого. Причому він підкреслює, що їх "громадянський подвиг" не повинен затуляти досягнення "творчої акторської праці" [1, с. 157]. Адже, скажімо, М. Кропивницький-актор стоїть вище М. Кропивницького-драматурга й М. Кропивницького – "учителя славних акторів", хоч "всі трупи і всі актори українського побутового театру – це актори школи Кропивницького" [1, с. 159], тим часом слава І. Тобілевича-драматурга перевищила славу І. Карпенка-Карого-артиста, хоч, на думку Л. Старицької-Черняхівської, він був "першорядний артист", "артист знавців театрального мистецтва, не артист юрби" [1, с. 161].

М. Заньковецька – це "геній, який століттями вряди-годи злітає в театрах у часах напруженого піднесення нації і її театру" [1, с. 161]; Г. Затиркевич-Карпинська – "талан найбільш оригінальний між усіма корифеями української сцени, найбільше самобутній, національно український. Затиркевич – це, може, вища точка саме побутового театру, найбільш артистично удосконалене осягнення українського побуту на сцені" [1, с. 161]; М. Садовський блискуче грав роль "героя", "Другого такого актора на амшлу героїв не було на українській сцені ні до, ні після Садовського" [1, с. 162]; П. Саксаганський-комік "не уступав, коли не перевищував своїх братів силою артистичного талану" [1, с. 163]. Більше того, саме із наявністю "великого числа талановитих виконавців" дослідник пов'язує факт поділу "першої української трупи" театру корифеїв на чотири – М. Садовського, П. Саксаганського, М. Старицького та М. Кропивницького, і "всі ці трупи мали добрий ансамбль" [1, с. 166].

До важливих елементів успіху театру корифеїв Д. Антонович відносить наявність відповідних "обстанов і декорацій". На початку "обстановка і декорації – це було найслабше місце українського побутового театру" [1, с. 167], бо він потребував реалістичного відтворення інтер'єру, а грати акторам доводилося в декораціях для вистав "водевільно-опереткового або мелодраматичного репертуару" [1, с. 168]. Ситуацію на краще змінив М. Старицький, який "виробив ту реальну побутову українську сценічну обстанову, що, зберігши картинність і мальовничість старих вистав, поставила їх на побутово-етнографічний ґрунт" [1, с. 168]. Зрештою, підсумовує дослідник, "багатий побутовий український репертуар", "видатні талановиті виконавці" та "реальна етнографічно правдива і мальовнича вистава" стали складовими такого успіху театру корифеїв, "що в часи його розквіту з ним не міг рівнятися не тільки ні один побутовий театр у слов'янських землях, але навіть і в Європі" [1, с. 172]. Не менш важлива й та обставина, що в "боротьбі між діячами українського відродження і гасителями українського руху" цей театр уже зі своїх перших кроків "бажав чи не бажав, мусив бути знярядям, мусив підняти національний стяг" [1, с. 143–144].

Публікації еміграційних дослідників були виразно полемічними щодо праць їхніх радянських колег, витриманих у дусі марксистської ідеології. Приблизно в 20-ті – на початку 30-х років, коли виходить "конспективний історичний нарис" "Український театр" Д. Антоновича, у московському видавництві Комуністичної академії зусиллями співробітників Інституту літератури, мистецтва і мови з'являється п'ятий том "Літературної енциклопедії" зі статтею "М.К. Кропивницький". У ній теж йдеться про потреби тогочасного українського театру, який "задихався без репертуару" [8, 1, стб. 677–678], але головну причину цього – російське самодержавство – автор не називає. На початку 50-х років, коли І. Мірчук публікує працю "Театр", виходить у світ перший том академічної "Історії української літератури", у якому вже є згадка про "жорстокі гоніння і переслідування" царизмом "українського реалістичного театру" в 70–90-ті роки XIX ст., але згадуються також "нападки і цькування з боку буржуазних націоналістів" [6, с. 349] і зазначається, що "славетні майстри українського національного театру" у своїй творчій діяльності спиралися передусім на "досягнення російської театральної культури" [6, с. 350].

Отже, можна зробити висновок, що творчість театру корифеїв постійно перебуває в полі зору еміграційних дослідників, які різнобічно розглядають його діяльність, враховуючи аспекти як суспільно-політичного, так й ідейно-художнього характеру.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919 та інші праці. Київ: ВІП, 2003. 416 с.
2. Антонович Д. Український театр: конспективний історичний нарис. Прага; Берлін: Нова Україна, 1923. 14 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/mistetstvo/12310-antonovich-d-ukrayinskiy-teatr-konspektivniy-istorichniy-naris>
3. Галайда Я. Про театр та про розвиток його на Україні. *Розвага. Ілюстрований календар на 1916–17 рр.* Фарштадт: Видавниче товариство ім. Івана Франка, 1916. С. 276–283. URL: <https://diasporiana.org.ua/periodika/rozvaga-ilyustrovanyj-kalendar-na-1916-17-rr/>
4. Даниленко К. Драматичне Т-во імени Івана Котляревського у таборі Фрайштадт. Союз визволення України у Відні (1914–1918). Нью-Йорк: Червона Калина, 1979. С. 157–174. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1595/file.pdf>



5. Енциклопедія українознавства: Загальна частина. Т. 3. Гол. ред. В. Кубійович (репринтне відтворення). Київ: Ін-т археографії НАН України, 1995. С. 801–1230.
6. Історія української літератури: у 2 т. Київ: Вид-во Акад. наук УРСР, 1955. Т. 1. 731 с.
7. Карась А. Передне слово. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. 2-ге вид. Київ: Друга рука, 1993. С. V–VI.
8. Литературная энциклопедия. Т. 5. Москва: Изд-во Коммунист. Акад., 1931. 784 стб.
9. Марунчак М. Історія преси, літератури і друку піонерської доби. Вінніпег: Накладом УВАН в Канаді, 1969. 284 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/istoriya/1774-marunchak-m-istoriya-presi-literaturi-i-druku-pionerskoyi-dobi/>
10. Мірчук І. Театр. Мюнхен: Інститут Заочного Навчання при Українському Вільному Університеті, 1952. 16 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/19609/file.pdf>
11. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. 2-ге вид. Київ: Друга рука, 1993. 550 с.
12. Чорній С. Карпенко-Карий і театр. Мюнхен–Нью-Йорк: Вид-во Український Вільний Університет, 1978. 176 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3568/file.pdf>
13. Янів В. Нарис української культури. Нью-Йорк: Видання Шкільної Ради, 1961. 96 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/9201/file.pdf>

## REFERENCES

1. Antonovych D. Trysta rokiv ukrainskoho teatru 1619–1919 ta inshi pratsi. Kyiv: VIP, 2003. 416 s.
2. Antonovych D. Ukrainnyi teatr: konspektyvnyi istorychnyi narys. Praha; Berlin: Nova Ukraina, 1923. 14 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/mistetstvo/12310-antonovich-d-ukrayinskiy-teatr-konspektivnyy-istorichniy-naris>
3. Halaida Ia. Pro teater ta pro rozvytok yoho na Ukraini. Rozvaha. Iliustrovanyi kaliendar na 1916–17 rr. Farshtadt: Vydavnyche tovarystvo im. Ivana Franka, 1916. S. 276–283. URL: <https://diasporiana.org.ua/periodika/rozvaga-ilyustrovanyj-kalendar-na-1916-17-rr/>
4. Danylenko K. Dramatychne T-vo imeny Ivana Kotliarevskoho u tabori Fraishtadt. Soiuz vyzvolennia Ukrainy u Vidni (1914–1918). Niu-York: Chervona Kalyna, 1979. S. 157–174. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1595/file.pdf>
5. Entsyklopediia ukrainoznavstva: Zahalna chastyna. T. 3. Hol. red. V. Kubiiovych (repyntne vidtvorennia). Kyiv: In-t arkheohrafii NAN Ukrainy, 1995. S. 801–1230.
6. Istoriiia ukrainskoi literatury: u 2 t. Kyiv: Vyd-vo Akad. nauk URSR, 1955. T. 1. 731 s.
7. Karas A. Perednie slovo. Semchyshyn M. Tysiacha rokiv ukrainskoi kultury. Istorychnyi ohliad kulturnoho protsesu. 2-he vyd. Kyiv: Druha ruka, 1993. S. V–VI.

8. Lyteraturnaia entsyklopedyia. T. 5. Moskva: Yzd-vo Kommunyst. Akad., 1931. 784 stb.

9. Marunchak M. Istoriia presy, literatury i druku pionerskoi doby. Vinnipeh: Nakladom UVAN v Kanadi, 1969. 284 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/istoriya/1774-marunchak-m-istoriya-presi-literaturi-i-druku-pionerskoyi-dobi/>

10. Mirchuk I. Teatr. Miunkhen: Instytut Zaochnoho Navchannia pry Ukrainkomu Vilnomu Universyteti, 1952. 16 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/19609/file.pdf>

11. Semchyshyn M. Tysiacha rokiv ukrainskoi kultury. Istorychnyi ohliad kulturnoho protsesu. 2-he vyd. Kyiv: Druha ruka, 1993. 550 s.

12. Chornii S. Karpenko-Karyi i teatr. Miunkhen–Niu-York: Vyd-vo Ukrainskyi Vilnyi Universytet, 1978. 176 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3568/file.pdf>

13. Ianiv V. Narys ukrainskoi kultury. Niu-York: Vydannia Shkilnoi Rady, 1961. 96 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/9201/file.pdf>

Стаття надійшла до редакції 28.12.20

**H. O. Bandura**, PhD, Associate Prof.,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv  
e-mail: [yuriy0901@i.ua](mailto:yuriy0901@i.ua)

#### **ACTIVITIES OF THE CORYPHEE THEATRE REFLECTED IN EMIGRATION STUDIES**

*The article reviews the publications of emigration issues dedicated to the activities of the Coryphee theater. It is stated that the theater has occupied an important place in the life of emigrants since the time of the first Ukrainian settlers in the "pioneer era". Theatrical life continued even during and after both world wars in the camps of captured Ukrainian soldiers, where plays by M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi and I. Karpenko-Karyi were performed. It is noted that the studying of the Coryphee theater phenomenon was an essential component of education, in particular for students of the Ukrainian Free University (Vienna, Prague, Munich). It became the subject of scientific studies, which results were used in the educational process. These include the works "Ukrainian Theater" (1923) by D. Antonovich and "Theater" (1951) by I. Mirchuk. The Coryphee theater is mentioned in a number of works of a synthetic nature, which are "An Essay on Ukrainian Culture" (1961) by V. Yaniv, "The Ukrainian Culture" (1994) by I. Mirchuk, "A Thousand Years of Ukrainian Culture" (1985) by M. Semchyshyn. Much work is dedicated to activity of the Coryphee theater in S. Chorny's monograph "Karpenko-Kary and Theater" (1978), which traces the artist's life – as a playwright and an actor – and outlines his theatrical and aesthetic principles. The work by D. Antonovych "Three Hundred Years of Ukrainian Theater" (1925) reveals the breadth of the chosen material and the depth of its analysis, whereby the development of the Coryphee theater and the multifaceted activity of its creators are analyzed in the contemporary socio-political*

*context. It is established that emigration researchers consider the Coryphee theater not only an outstanding artistic phenomenon, but also an important factor to strengthen the national identity of the colonized Ukrainian people. The latter made these researches to be distinctly polemical towards Soviet theatrical studies sustained in the spirit of Marxist ideology.*

**Keywords:** *the Coryphee theater, emigration, culture, education, science.*

УДК 821.161.2-2.09 Кропивницький

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.35-48>

**Я. В. Вільна**, д-р філол. наук, проф.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

## **РИСИ "НОВОЇ ДРАМИ" У П'ЕСІ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО "ОЛЕСЯ"**

*Відстежено новаторство художнього мислення М. Кропивницького на прикладі його маловідомої п'єси "Олеся". Зазначено особливості інтерпретації драматургом принципів "нової драми". Доведено його внесок у розбудову образної, жанрово-стильової та проблемно-тематичної палітри української драматургії кінця XIX століття.*

**Ключові слова:** *"нова драма", проблематика, концепція позитивного героя, внутрішня дія, монолог, нова архітектоніка.*

У 80–90-х рр. XIX ст. таке мистецьке явище, як театр корифеїв, утвердилось остаточно, завдячуючи багатолітнім творчим зусиллям і Марка Кропивницького – чільного представника когорти діячів, відданих ідеї створення українського національного театру.

Серед трійці видатних драматургів (М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький) останній створив найбільшу кількість п'єс – 45. Його різножанрові драматичні твори мають неоднаковий художній рівень, та кращі з них увійшли у золотий фонд української драматургії й досі перебувають у репертуарі багатьох театрів.

Перший видрук творів М. Кропивницького відбувся в 1882 р., до книги увійшли мелодрама "Дай серцю волю, заведе в неволю", драма "Глитай, або ж Павук", інсценізація поеми Т. Шевченка "Невольник"; наступне видання (вже з 15 творів)

побачило світ у Харкові в 1885 р. під назвою "Повний збірник творів М. Кропивницького".

Власне, як досвідчений актор і режисер М. Кропивницький добре розумів потребу постійного оновлення існуючого репертуару, тому й написав чимало. Не видавалося йому можливим грати весь час одне й те саме, навіть якщо це пречудові "Наталка Полтавка" І. Котляревського чи "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка та кілька інсценізацій творів М. Гоголя й О. Стороженка.

Провідні драматурги того часу бачили проблеми сучасного репертуару по-своєму, і кожен дбав, аби український театр мав, як кажуть, у своєму портфелі достойні п'єси. М. Кропивницький, природно, теж мав свій рецепт успіху театральної вистави. Багато гастролюючи містами, містечками й селами, змінюючи трупи, він отримав різномірний досвід спілкування не лише з акторами, а й з глядацькою залою. Пізнав, від чого залежить успіх вистави, і у своїй письменницькій діяльності керувався набутим досвідом і власним розумінням законів театрального дійства. Письменник доклав максимум зусиль для того, аби цілеспрямовано доєднувати до українського театру якомога більше поціновувачів і прихильників.

Спочатку він вважав, що виставу не варто будувати на поглибленому аналізі психології героїв, бо бачив, що здебільшого публіці це просто не потрібно, їй достатньо лише яскравості динамічної дії, виразності конфлікту, актуальності проблематики і пізнаваності типажів. З гіркою іронією зазначав, що та ж публіка, заради якої справжні актори вповні викладаються на сцені, має "нерви – верьовки, а розум дитинячий". Згодом усвідомив, що кожна нова вистава потребує від акторів і режисера певного роду готовності й до реалізації несподіваних сценічних рішень, що інспіровані текстами як класичних, так і нових п'єс.

У більшості своїх ранніх п'єс М. Кропивницький робив ставку на видовищний театр. Критики згодом і означали його систему романтично-побутового театру як "театральний театр". А передумовою народження такого формату театру була, великою мірою, його акторська діяльність, у якій, очевидно, він

керувався не лише емпіричним досвідом, а й власними смаками та суб'єктивними уявленнями перших років його театральної діяльності, коли панували цілком певні стандарти форм реалізації на сцені теми, ідеї, конфлікту, образів твору.

Учень М. Кропивницького І. Мар'яненко писав: "В його поставах п'єси, особливо мелодрами, подавались як барвисте етнографічне видовище, в піднесеному романтичному тоні: пристрасті героїв бурхали в яскравих контрастах від горя, розпачу і гніву до мрійності, байдужості, веселощів, що виливалися в українській народній пісні і танках" [7, с. 12].

Пишучи п'єси, М. Кропивницький враховував, хто буде виконувати ті чи інші ролі, дбав про те, щоб склався акторський ансамбль, прагнув дати митцям той драматургічний матеріал, який допоможе їм продемонструвати не лише свою акторську вправність і досвід, а й дозволить їм переконливо перевтілитися на сцені, вклавши в роль, якщо її, звичайно, відчувати, і частку своєї душі.

Оце розуміння драматургом мистецтва театру, як можливості повноцінного духовного й емоційного "проживання" актором ролі, вимагало від нього постійного вдосконалення своїх текстів, він часто переписував сцени, діалоги та монологи, даруючи акторам нагоду розкритися в ролі якнайповніше. М. Кропивницький не з чужих слів знав, як мало дає глядачам і як мало для самих артистів вартує гра на кону, якщо базується вона виїмково на використанні формальних акторських штампів.

До слова, сучасники вважали його видатним актором, який завжди прагнув природності, правди й міри. Сам умів та інших закликав уникати на сцені "шаржу і вульгаризму".

Артистичний досвід позначився на специфіці драматургічного мислення, що проявлялося в багатьох його творах різних жанрів, зокрема водевілях: "Помирились" (1860), "За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання" (1872), "Пошилися у дурні" (1875), "По ревізії" (1882) та ін.

С. Єфремов з приводу деяких цих творів писав: "...найбільше йому припадає до душі обробляти окремі малюнки, давати поодинокі образи, так живо схоплені, що, як давно вже завважила критика, іноді здається, ніби задля них тільки й пише автор цілі сцени. Така манера вадить не трохи цілості п'єс, бо

мало не все зводить просто на "драматичні картини" без міцного внутрішнього вузла; але разом надає їм і ту принадну барвистість, що джерелом живим б'є особливо в перших творах Кропивницького" [6, с. 340].

Недосконалість композиційного плану ранніх творів помітив також І. Франко, але й він наголошував на надзвичайному лексичному багатстві мовних партій у його текстах: "...автор, очевидно, сам знає свій "дар слова" і любить переливами його чудових красок – і блисків. Пісні, жарти, приказки і вигадки, мов перли-самоцвіти, сиплються безкінечною многотою: деякі сцени автор, здаєсь, тільки для них і понаписував" [8, с. 146].

Зауважене І. Франком також стосується й інших жанрів у доробку драматурга, таких, до прикладу, як драма "Дай серцеві волю, заведе в неволю", де кожна мовна партія ніби сплетена з народних висловів – образних й точних, а діалоги в деяких частинах, як у сцені вечорниць, побудовані ледь не суцільно на коментарях другорядними персонажами того, що відбувається, виключно у форматі народних приказок. Не кажучи вже про те, що більшість героїв мають вокальні партії, виконуються українські народні пісні чи авторські співи в народному стилі. Веселі й сумні, але вони завжди відповідають настрою сцени.

Означені моменти не слід потрактовувати лише як знаки його творчої невправності. Має сенс спостерегти вищезазначене як вияв специфіки його художнього мислення саме як драматурга. Вочевидь, це може розглядатися як одна з підстав для усвідомлення і рівня внутрішньої готовності М. Кропивницького до експерименту в творчості.

Новий етап розвитку театру в європейському культурному контексті означений з'явою таких явищ, як "нова драма", "новий театр".

Драматургія Г. Ібсена, М. Метерлінка, Б. Шоу, А. Стріндберга, А. Чехова відкривала нові перспективи і для творчого пошуку українських драматургів. Треба віддати належне М. Кропивницькому, який найпершим серед кола авторів театру корифеїв спробував дати зразок "нової драми", одночасно, і гостросоціальної, й, до певної міри, інтелектуальної. Такою драмою якраз і стала "Олеся" (1891).

На наше переконання, художні досягнення і значення літературного доробку та театральної діяльності М. Кропивницького

не вичерпуються популярністю лише тих загальнознаних його творів, що були певний час репертуарним ядром "видовищного театру".

Авторський досвід М. Кропивницького, починаючи з 90-х рр. XIX ст., свідчить про розуміння і прийняття ним модерних тенденцій європейської драматургії, що проявлялися в кінці століття багато в чому: в активній модифікації жанрових різновидів, зміні розуміння драматизму як такого, посиленні уваги до інакшості тематики і морально-етичної проблематики в п'єсах, врешті, в інакшій концепції героя. Свідчить це також і про врахування драматургом запитів освіченої частини української публіки, яка вже прагнула інакшого за естетикою дійства, інтелектуальних вистав європейського стибу.

Зрозуміло, що естетичний смак глядачів завжди різниться. Готовність до розуміння й адекватність у сприйнятті саме масовим глядачем принципово інакших, аніж у класичній драматургії, героїв, колізій та конфліктів – є проблемою позачасовою. Вистави, у яких не домінують типовість і тенденційність, все більше важить підтекст сказаного і зіграного, й загалом інакше проявляється індивідуальність автора, завжди породжують іншого роду глядацькі реакції. Від глядача потребується зосередженість і концентрація душевних сил, серйозність інтелектуальних зусиль не тільки в процесі відстеження колізії дійства, а й розмірковувань над побаченим опісля вистави. Отож, нові моделі сприйняття теж формуються не так швидко. При цьому М. Кропивницький цілком міг передбачити, наскільки непростою може бути сценічна доля таких п'єс. Досвід постановки подібних вистав європейських драматургів це доводив, але, вочевидь, митця це лише додатково стимулювало.

Репертуар українського театру отримав можливість дати альтернативу й тому, чого десятиліттями не бракувало репертуарам більшості труп, до чого глядачів привчили з часів "Наталки Полтавки", а саме: обов'язковості народних "співів і танців" у драматичних виставах, і поряд з тим, засиллю жажливого і, рівночасно, кумедного суржику та класицистичній в основі своїй моделі однотипності персонажів.

Те, що до цього прямо й опосередковано примушувала авторів імперська цензура через заборону використання літературної

української мови і проблемно-тематичне обкарнання репертуару, для діячів театру було реальністю, з якою змушені були рахуватися, продовжуючи писати, як кажуть, у стіл, не припиняючи в такій роботі пошуку нових форм самовиразу і чекаючи слушного часу і нагод для друку та постановки цих творів на сцені.

Віднайдення форм і нових сенсів теж вимагало часу, досвіду, сміливості і мистецької інтуїції. Одним із перших присутніх проявів динаміки змін у драматургії кінця XIX ст. стало перенесення у творі уваги із зовнішньої дії на внутрішню.

Б. Шоу у статті "Квінтесенція ібсенізму" зазначав, що сучасні критики не фіксують очевидного: "...нову техніку створення популярних п'єс, тоді як ціле покоління визнаних драматургів день за днем демонструє її у них під носом. Головним із нових технічних прийомів стала дискусія. Раніше в так званих "добре зроблених п'єсах" вам пропонувалось: у першому акті-експозиція, у другому – конфлікт, у третьому його вирішення. Тепер перед вами експозиція, конфлікт, і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга [10, с. 65 ]

У драмі М. Кропивницького "Олеся" саме дискусія у інваріантах обговорення актуальних проблем та ідей для героїв якраз і домінує. Цікаво, що написана ця драма в той самий рік, що й цитована вище праця Б. Шоу.

Взагалі-то багато з того, що помітив у сучасній йому драматургії ірландський драматург і публіцист, є характерним для творчого досвіду М. Кропивницького у 90-ті рр. XIX ст.

Одразу зауважимо, що п'єса "Олеся" принципово відрізняється від раніше написаного драматургом. Хоча тут теж у центрі жіноча доля, але тип героїні вже абсолютно інакший. Якщо в ранніх творах образи героїнь у чомусь подібні, бо це в більшості своїй безталанні страдниці, то тут, як і у творах М. Кропивницького наступних років, сама тема жінки набуває принципово нового звучання.

Заслуговує на увагу ця п'єса й тим, що є прикладом потенційно нових для режисера та акторів сценічних рішень. Аргументуємо зазначене поступово, а почнемо з конкретизації теми, окреслення основного у фабулі й проблематиці твору.

У драмі "Олеся" головна героїня – дочка представника так званого нового панства Кіндрата Антоновича Балтиза, який



у минулому був управителем панських маєтків. Олеся відчуває себе антиподом батька в повному розумінні слова, дівчина прагне в житті йти своїм шляхом, хоче вчитися не лише для саморозвитку, але й для того, аби допомагати простим людям. Вона, "палка натура, молода ще...", як каже про неї один із знайомих батька, а тому перебуває в наполегливому пошуку себе: "Нащо нас так мало вчать, що нічому не довчають. Я хотіла б кожній своїй думці дати розвій і напрямок, а мушу зупинятись на першій ступні і бідкатись, що ні з ким ні порадитись, ні спитати ні у кого. Отака моя наука!..." [2, с. 360].

Олеся мисляча особистість, навіть батько готовий у дечому з нею радитись. Ідея справедливості, як і поняття честі та гідності, багато для неї важать. Тому вона й переймається тим, що батько купив землю за зниженою ціною, коли насправді всім відомо, що її ціна набагато вища. Для ідеалістки і максималістки Олесі важить те, аби все відбувалося чесно, аби її батька людям було за що поважати. Вона ще не розуміє відносності критеріїв справедливості у стосунках між людьми і переконана, що треба "...заглядати собі в душу якнайглибш і якнайпрозоріш тоді, коли ще зможеш дивитися в неї, не червоніючи" [2, с. 362].

З огляду на вік та відсутність досвіду, вона не в усьому може зрозуміти батька, не здатна належно оцінити той життєвий шлях, яким він прямував. Для неї, як би тому внутрішньо дівчина сама не протистояла, ще занадто багато вартує думка інших людей, загалу як такого, аніж реальні мотивації та здобутки, душевний стан рідного батька. Їй не вистачає знання людської психології, в ній ще не народилась упевненість у собі, не сформувалось розуміння сутності й драматизму наслідків тих процесів, що відбуваються в соціально-економічному житті імперії. Саме це не дає можливості Олесі зважити все об'єктивно і зрозуміти логіку дій батька, адекватно поцінуючи масштаб його особистості та сміливість його вибору як ділової людини.

А Кіндрату Антоновичу треба віддати належне. Це стає зрозумілим із ним же написаної для дочки власної біографії та з його багато в чому показового діалогу із сином пана, у якого він ще не так давно служив.

Ця розмова Кіндрата Антоновича зі знервованим Леонідом Петровичем, знову ж таки, постає як ілюстрація однієї із

суспільних метаморфоз останніх десятиліть XIX ст., що стала наслідком деяких до кінця непродуманих реформ імперського уряду. Внаслідок ряду процесів, особливо обраного тим урядом формату скасування кріпацтва, кардинально змінилася конфігурація класової структури суспільства. Проблеми буття мільйонів бідних селян, які отримали волю, але не мали землі, не могла проминути ще українська література доби реалізму. А от тема масового банкрутства дворянських господарств і продажу за борги тисяч гектарів землі і родових маєтків стала актуальною тільки згодом. Сприйняття такого стану речей як цивілізаційного краху і екзистенційної трагедії для одних та потрактування того ж періоду як часу змін і надій на краще для інших стає основою протистояння двох цих персонажів.

Поручик Леонід Петрович зневажає колишнього, тепер забагатілого, управляючого маєтком свого батька, однак це не заважає йому з ним спілкуватися і вимагати доплати за куплену Кіндратом Антоновичем землю за заставною. Зрозуміло, Балтиз йому відмовляє, пояснюючи своє рішення так: "...Хіба то безсовісно, що я недосипав ночей, недоїдав шматка хліба та все працював, щоб себе і сім'ю свою зарятувати від злиднів? А то не безсовісно, що ви батьківщину програвали в карти та жбурляли тисячі на всякі дурниці та витребеньки?" [2, с. 376]

Те, що Леонід Петрович багато п'є, не применшує його страждань, бо він відчуває і розуміє, що вже не здатен щось змінити. Поручик не просто є жертвою зовнішніх обставин, у його випадку так стається через його особистісну інертність, неготовність до змін, небажання вчитися новому і багато працювати, виставляючи перед собою нові важливі цілі. Він є схильним лише до псевдоінтелектуальних розмов, за якими, насправду, особливо не відчувається його високий рівень культури чи освіти, який він міг би мати. Тому Леонід Петрович іноді видається естетом і позером, навіть самозакоханим павичем, але все-таки для бувшого підлеглого його батька за статусом він лишається дворянином. Це останнє якраз і враховує своїм хлопським розумом Балтиз, плануючи одружити з ним дочку: "...Іди заміж за Леоніда, тоді дам половину іменія, тому що онуки мої будуть дворяни! Та й я біля такого зятя

мав би підвищення і почитування; я прибрав би його до рук і заставив би дослужитись аж до полковника!.. " [2, с. 396].

Те, яка прірва існує в характерах, психотипі, менталітеті Кіндрата Антоновича та Леоніда Петровича, помітно не лише з діалогу-дискусії між ними, але й ще зі сцени 4-ї яви 3-ї дії.

Одна й та сама деталь пейзажу породжує в душах чоловіків різні відчуття на основі ще й відмінного життєвого досвіду. Леонід Петрович тішиться краєвидом із вікна, звертає увагу на розкішний клен, який пам'ятає з перших літ життя, а Балтиз планує його зрубати та зробити просту соху. Для першого це дерево – сентиментальний спогад про безтурботне дитинство та юність, а колишній найманий працівник згадує геть інше: "Деякі люди і досі пригадують ланшахти, як, бувало, покійні батюшка ваші, царство їм небесне, вічний покой їх душечці, захочуть кого з мужиків вихворостити, то зараз відчиняють оце саме віконце та й гукають на отамана: "А веди його, шельму, сюди, під оцей ланшахт, розложи його під кленом, у холодку, щоб сонце його не припікало, та всип п'ятдесят гарячих..." Зараз розчепірять і почнуть стежать..." [2, с. 399].

Показовою є архітектоніка п'єси, яка наближається до рівня нової європейської драми. Усе найважливіше для розуміння проблем героїв і сутності конфлікту твору стає зрозумілим не з дії, навіть не з їхніх дискусій, а найбільше з їхніх особистих розмірковувань. Тут багато монологів, що у сутності своїй і за обсягом відповідають форматам внутрішнього монологу героя у прозовому творі: "Кіндрат Антонович (сам) – Що ж це таке коїться? То цебто я мушу віддати те, що кровію та потом увесь вік здобував? За віщо? З якої речі? Не дам, ні карбованця, ні шеляга не дам! Школярські прописи і я колись читав: "Посліднім поділись з ближнім", "Будь доволен малым і будеш ты богат...". Читав і заповіді: "Не пожелай жени ближнього твоего, ні вола его, ні осла, ні всякого скота...". А чи багато таких на світі, котрі б того не пожелали?" [2, с. 329–330]; "Це Олесья як провіда, що Леонід стратив себе, якраз чогось налихотворить... Оці образовані люде, то вони якісь легкодухи, нетерплячі, зараз голову в петлю або кулю в лоба! Та невже ж я мусив Леонідові доплатити?.. А що ж би люде сказали? Дурнем

прозвали б мене, сказаним!.. Бо таки дурнем і був би, був би сказаним, і тоді мене слідувало б посадити в самашедший дом. Чогось так моторошно стає на серцеві, як подумаєш: живий був чоловік, а потім взяв і застрелився... Не винен я в тім, а ніби винен... Не знаю, чи сказати Олесі зразу, чи нехай довідається, як сама прочита? Було мені дати Леонідові з тисячу рублів нехай би доїхав до Петербурга та там вже... А то в Харкові. Черстве у мене серце, жорстоке... Треба бути з Олесею м'ягче... Серце у неї золоте, правдиве... І вродиться отака! Дивина! В кого вона?.." [2, с. 351]

У п'єсі відсутній центральний конфлікт у звичному розумінні слова, тому що основні ідеї не декларуються героями як зазвичай було у класичній драматургії, а артикулюються у їхніх роздумах на самоті, стаючи фактичними спробами самоаналізу. Така форма осягнення героями власних мотивацій і відчуттів надає сюжету свій особливий ритм, доволі повільний, але по-своєму динамічний.

Саме ця п'єса пропонує поміркувати і над доцільністю існування у творі концепції позитивного героя класичного зразка. Драматург подає новий тип героя – не заданого, не одновимірного, а такого, що постає в пошуку себе, у внутрішніх змінах, набагато складніших, аніж події у творі. Того героя, який не лише глибоко відчуває, а й прагне самопізнання та самовдосконалення. Це стосується не тільки Олесі, але й Власа, – простого хлопця з народу, розумного й спостережливого, пристрасного у своєму бажанні розібратися в усьому самому, і при тім не зганьбитися.

Олеся і Влас внутрішньо подібні, але самі того допоки не приймають. Вони не здатні вповні порозумітися, бо інерційно ще перебувають під тиском старих соціальних стереотипів, які заважають закоханим стати єдиним цілим. Важливо, що тема кохання та можливість віднайдення щастя юнаком і дівчиною остаточно не завершується у творі. Автор свідомо уникає однозначності цієї лінії.

У драматургії межі століть, зокрема у А. Чехова, ментальна опозиція старого панства та нових хазяїв життя та загалом людського нерозуміння одне одного теж звучала, як, до прикладу, в деяких мотивах "Вишневого саду", інших його п'єсах та багатьох оповіданнях. І, що важливо, у прозових

і драматичних творах класиків української літератури цього періоду, серед них означимо Б. Грінченка, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Старицького та ін.

Однак п'єси А. Чехова мають свою ідейно-проблемну специфіку, свою стилістику та принципи характерології, не кажучи вже про підтекст нової естетичної якості, а у М. Кропивницького та інших українських митців слова, відповідно, своя мистецька палітра, свій інструментарій як у авторів, та своє бачення того, як подібні сув'язі проблем та проблеми людської екзистенції варто художньо вирішувати.

Український драматург не пропустив жодної значущої риси суспільно-політичного життя України кінця ХІХ ст., споглядав життя свого народу небайдужим поглядом справжнього аналітика. Не випадково, ще в радянській критиці його звично трактували як економіста та соціолога в літературі, що має певний сенс, але, на наш погляд, знову ж таки не відповідає вповні результатам і якості його мистецьких пошуків.

Змушені повторитися, але це в ранніх творах він особливо дбає про сценічність вистав, що почасти заважало увиразненню провідних ідейних констант твору. Згодом, на межі століть, драматург усе більше тяжіє до посилення прозового начала в драматичному творі, створюючи таким чином п'єси, які легше читати, а не ставити на сцені. Він усе більше уваги приділяє внутрішнім переживанням, рефлексіям, неочевидному поясненню мотивацій персонажів, інакшими художніми траєкторіями заглиблюючись у їхній внутрішній світ.

Також вважаємо слушними спостереження Л. З. Мороз: "Кропивницький має здатність бачити парадокси й абсурди, а то й злочинність у тому, що для всіх було звичайним. Водночас у тому, що, з погляду звичної життєвої логіки, сприймається як парадокс і абсурд, він бачив вияв закономірності. Соціальне, а за ним і психологічне роз'єднання, а далі відчуження людей на ґрунті боротьби за власність, за право сильнішого не просто зафіксоване драматургом. Набуваючи характеру морального діагнозу, воно вносить такі нюанси до поезики творів, які наближають його до літературного екзистенціалізму" [4, с. 464].

Те, що М. Кропивницький демонструє схильність до розробки традиційної романічної інтриги в драмі (на прикладі п'єси "Олеся") відзначав ще П. Рулін у праці про творчість драматурга кінця 20-х рр. минулого століття.

Так само вартісним особистим здобутком М. Кропивницького в ці роки є розроблений ним принцип несмішної комедії у таких творах, як "Чмир" (1900), "Супротивні течії" (1900), "Мамаша" (1903), "Старі сучки й молоді парості" (1908) та ін. Для деяких із цих творів характерні риси класичної трагікомедії.

Останнє десятиліття XIX ст. і перші роки XX ст. для українського театру стали черговим етапом перевірки його на життєздатність. Від офіційної дати початку функціонування українського професіонального театру минуло трохи більше десяти років (а у разі врахування драми "Олеся" М. Кропивницького, то й менше за десять років. – Я. В.), як у творчому доробку колег М. Кропивницького, авторів театру корифеїв М. Старицького, І. Карпенка-Карого з'явилися п'єси, що були позбавлені більшості проблемно-тематичних і жанрово-стильових матриць попереднього періоду української драматургії. Звичайно, йдеться не про тексти когорти драматургів, для яких стереотипність художнього мислення була зручною нормою, а про нові твори пошукового характеру, в яких жанрово-стильовий та ідейно-проблемний вимір уже не був лише формальною даниною моді. Окрім творів названих вище драматургів, слід згадати також і новаторські підходи в драматургії П. Куліша, Ю. Федьковича, а згодом і Лесі Українки, В. Винниченка та ін.

Підсумовуючи, зауважимо, що драматургія М. Кропивницького мала в різні періоди творчості пошуковий характер у найширшому спектрі, й саме це становить мистецький абсолют здобутків автора. Та особливо цікавим є досвід його роботи початку 90-х рр. XIX ст. у цьому роді літератури, оскільки в ньому помітні принципово інакші стратегії його варіанта художнього мислення, які базуються на переосмисленні досвіду класичної драматургії, на врахуванні досвіду європейської "нової драми", а у чомусь і "драми настрою". Це давало сучасникам нове розуміння людської екзистенції, масштабу духовного простору, а отже й стверджувало перспективи нових мистецьких звершень для українських драматургів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кропивницький М. Твори: В 6 т. Київ, 1896.
2. Кропивницький М. Драматичні твори. Київ, 1990.
3. Білецька Л. Мистецтво життєвої правди: До 100-річчя заснування театру корифеїв. Київ, 1982.
4. Вільна Я.В., Хворостяний І.Г. Історія української літератури другої половини ХІХ століття. Київ, 2017.
5. Вороний М. Театр і драма. Київ, 1989.
6. Єфремов Історія українського письменства. Вид. 3-тє з однінами і додатками. Київ, 1917.
7. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Київ, 1953.
8. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Зібрання творів: У 50 т. Київ, 1984. Т. 41.
9. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 // Зібрання творів: У 50 т. Київ, 1984. Т. 41.
10. Шоу Б. О драме и театре. Москва, 1963.

## REFERENCES:

1. Kropyvnytskyi M. Tvory: v 6 t. Kyiv, 1896.
2. Kropyvnytskyi M. Dramatychni tvory. Kyiv, 1990.
3. Biletska L. Mystectvo zhyttjevoji pravdy: Do 100-richehja zasnuvannja teatru koryfejiv. Kyiv, 1982.
4. Vilna Y.V., Khvorostianyi I.H. Istorija ukrajinsjkoji literatury drughoji polovyny XIX stolittja. Kyiv, 2017.
5. Voronyi M. Teatr i drama. Kyiv, 1989.
6. Yefremov S.O. Istorija ukrajinsjkogho pysjmenstva. Vyd. 3-je z odninamy i dodatkamy. Kyiv, 1917.
7. Marianenko I. Mynule ukrajinsjkogho teatru. Kyiv, 1953.
8. Franko I. Ukrajinsjko-rusjka (malorusjka) literatura // Zibrannja tvoriv: U 50 t. Kyiv, 1984. T. 41.
9. Franko I. Narys istoriji ukrajinsjko-rusjkoji literatury do 1890 // Zibrannja tvoriv: U 50 t. Kyiv, 1984. Vol. 41.
10. Shaw B. O drame i teatre. Moskva, 1963.

Стаття надійшла до редакції 15.02.21

**Ya. V. Vilna**, Dr Hab., Prof.,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

## FEATURES OF THE "NEW DRAMA" IN MARK KROPYVNYTSKYI'S PLAY "OLESYA"

*The article traces the innovation of Mark Kropyvnytskyi's artistic thinking on the material of his little-known play "Olesya". Peculiarities of the dramatist's interpretation of the principles of the "new drama" are observed. His contribution to*

*the development of figurative, generic and stylistic as well as problematic and thematic palette of Ukrainian drama of the end of the XIX century is proved.*

**Key words:** "new drama", problematics, a positive hero concept, inner action, monologue, new architectonics.

УДК 821.161

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.48-57>

**Н. М. Гаєвська**, канд. філол. наук, проф.,

**О. В. Гаєвська**, канд. філол. наук, асист.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

e-mail: nmgaevska@ukr.net

## **ТВОРЧИСТЬ І. КАРПЕНКА-КАРОГО В ОЦІНЦІ С. ЄФРЕМОВА**

*Ідеться про еволюційні особливості драматургії І. Карпенка-Карого, її новаторський характер та оцінку її С. Єфремовим. Наголошується на ролі І. Карпенка-Карого в розвитку українського театру та драматургії.*

**Ключові слова:** характер, мораль, еволюційний розвиток, персонаж, контекст, традиції.

Іван Карпович Тобілевич (літературний і театральний псевдонім – Карпенко-Карий) увійшов в історію української літератури і культури як видатний драматург, високоталановитий автор і режисер, один із творців українського професійного театру, культурний і громадський діяч рубежу ХІХ і ХХ століть: "Тобілевич зафіксував яскраво і правдиво цілий період життя нашого народу, показав характерні риси нових соціальних верств кінця ХІХ ст., і тим сприяв виявленню їхньої ролі в громадському житті" [4, с. 120].

Спостерігаючи за творчістю І. Карпенка-Карого, літературна критика відзначала, що письменник з появою кожної нової драми еволюціонував. Сучасники Карпенка-Карого добре бачили велич цієї постаті. У некролозі, написаному на смерть І. Карпенка-Карого у 1907 р., Іван Франко зазначав: "Чим він був для України, для розвою її громадянського та духовного життя, се відчуває кожний, хто чи то бачив на сцені, чи хоч лише читав його твори; се розуміє кожний, хто знає, що він був



одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література та якому щодо ширин і багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки Росії, але й інших слов'янських народів" [5, с. 374]. Завершує характеристику драматурга І. Франко такими словами: "Цілість драматичної творчості Карпенка-Карого наповняє нас почуттям подиву до його таланту. Обняти такий широкий горизонт, заселити його таким множеством живих людських типів міг тільки першорядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя" [5, с. 380].

Справді, письменник був "великим обсерватором". Давши прекрасні зразки в усіх класичних жанрах – драми, комедії, трагедії – він у кожному творі порушував актуальні проблеми свого часу: соціальні, політичні, морально-етичні, відтворюючи таким чином картини суспільного життя в найрізноманітніших проявах і тенденціях.

Дослідники творчості І. Карпенка-Карого (Л. Дем'янівська, С. Єфремов, В. Коломієць, Н. Падалка, І. Скрипник, О. Цибаньова, І. Франко та ін.) неодноразово вказували на актуальність і новизну творів драматурга.

Одним із перших з розлогою характеристикою творчості І. Карпенка-Карого виступив С. Єфремов. "Звідки взялося у серці те зерно добра, яким вітром занесло туди й роздмухало в могуче полум'я ту іскру божу, що світить, не згасаючи, навкруги, – не зразу навіть і дошукаєшся. Єсть, видко, якась вища моральна сила – та непохитність і незламність духа, що виносить таких людей з-поміж сірої маси звичайного людського потоку й становить на поверсі життя, як людей, що не тільки живуть, а й творять життя" [1, с. 35]. Саме таким творцем життя, за словами С. Єфремова, був І. Карпенко-Карий.

Його творчість як актора і драматурга в другій половині ХІХ ст. відіграла значущу роль у подальшому розвитку українського театру і драматургії. І. Карпенко-Карий як ніхто

міг заглиблюватися у характери своїх героїв, їх вдачу, творячи "живі" образи.

Грунтовний нарис життя і творчості драматурга дав С. Єфремов у своєму критико-біографічному нарисі про письменника (1924 р.). Історик літератури чи не вперше ґрунтовно проаналізував творчість І. Карпенка-Карого; згодом у своїй "Історії українського письменства" він досить стисло охарактеризує спадок драматурга, а у виданні 1924 р., на яке ми будемо покликатися, подано широкий і цікавий матеріал про корифея української сцени.

У критико-біографічному нарисі С. Єфремова "Карпенко-Карий" (1924) автор праці розглядає життєвий і творчий шлях митця. Вже з перших рядків згаданого нарису проглядається основна риса письменника – любов до праці, до природи, до людей. Автор надзвичайно вимогливо ставився до своїх творів. С. Єфремов пише: "Свої твори Карпенко-Карий обробляв пильно, іноді справді складав немов етюди до дальшої роботи, по кілька разів переписував готову працю, за кожним разом виправляючи, а часом вертався і до старих творів, нові даючи редакції того, що не задовольняло його, як автора. А автор з його був не з тих, що задовольняються дешевими лаврами позверхової популярности, і часом він сам гостре приклав слово до своїх таки творів: "а дурацькі п'єси, як "Паливода", їм подобаються", – писав до мене Карпенко-Карий, характеризуючи московську публіку" [1, с. 38].

Подаючи свої спогади про драматурга, С. Єфремов зазначає, що чим більше він вдумується в ті спогади, то "характернішими для його вони мені здаються, пояснюючи і вагу його в історії нашого письменства, і погляди, й навіть обставини, за яких йому працювати доводилось. Рівняючи Карпенка-Карого до його попередників на драматичній ниві, – навіть не таких недотеп, як усякі там Бораковські та Мирославські-Винникови, – ми бачимо безперечний поступ. Попередники Карпенка-Карого обертались переважно в інтимній родинній атмосфері, дуже рідко, і то злегенька, торкаючись інших, більш широких сторін життя. До того ж і саме родинне життя брали вони дуже не глибоко, з одного лишень боку" [1, с. 47].

І. Карпенко-Карий пише свої твори зовсім в іншій манері. Відкидаючи застарілі приписи, широкі етнографічні описи, сцени кохання, драматург акцентує увагу на психологічних проблемах, відтак "центр ваги переносить автор у сферу громадських стосунків, – і тут талановитий і на життєвий досвід багатий драматург наш дав гарні початки справжньої комедії та драми, одмітні внутрішнім змістом, характерами та типовими фігурами ("Хазяїн", "Сто тисяч", "Мартин Боруля" та ін.)" [1, с. 48]. Як зазначає далі С. Єфремов, "І. Карпенко-Карий заглиблюється у зміст своїх творів, пильно обробляє вдачу своїм дієвим людям, надає їм усе більшої виразності й типовості. З технічного боку в Карпенкових "п'єсах" багато де-чого можна знайти не до ладу; іноді автор просто за чуба, силоміць, притягає до своїх героїв ту або іншу подію, не мотивуючи її гаразд, – проте герої його здебільшого стоять перед нами мов живісенькі, пренесені на папір з плотію і кров'ю рукою справжнього художника" [1, с. 49].

Драматург відходить від усталених на той час у драматургії канонічних прийомів, йде за логікою суспільного життя і намагається вмотивувати кожний вчинок героїв, розкрити складні психологічні драми, як це, приміром, бачимо в "Безталанній". Головні герої драми – Гнат, Варка, Софія – діють у різних обставинах: у буденній домашній обстановці, на вечорницях, у стосунках з багатьма іншими персонажами твору. Це сильні у своїх почуттях люди. І. Франко в рецензії на постановку цієї драми писав, що І. Карпенко-Карий цим твором доводив, що "й під солом'яною стріхою людські серця б'ються з такою самою силою, людські пристрасті киплять і стикаються з такою самою бурхливістю <...> як і в людей з іншого середовища" [5, с. 375].

І. Карпенко-Карий у своїх творах ніколи не порушує цілісності розвитку характерів персонажів, а швидше прагне якнайповніше розкрити їхні поведінку, думки, почуття. Драматург надзвичайно майстерно будує діалоги: саме в них, а також у монологіях дізнаємося про соціальний статус героїв, їх характери. Зрештою, авторська характеристика і самохарактеристика дає повне уявлення про героїв. Наприклад:

П у з и р. Як завгодно. Віддайте ж мені гроші за халат.

З о л о т н и ц ь к и й. Я вишлю їх на пам'ятник Котляревському, бо ти з губи зробив халяву: обіщав і не вислав.

П у з и р. То всі сто карбованців?.. Що ви? Нехай бог боронить! Я за десять карбованців такий хрест йому поставлю з свого дуба, що за версту буде видко!

З о л о т н и ц ь к и й. Став собі, а я сто карбованців вишлю в Полтаву.

П у з и р. Пропало сто карбованців ні за цапову душу [2, с. 393].

С. Єфремов наголошує на життєвій правдивості героїв творів І. Карпенка-Карого: "Життєва правда, що джерелом живим б'є з Карпенкових творів і робить поправки долюбих йому більше з інстинкту, ніж з ясної свідомості, тенденцій. Перед справжньою суттю Карпенкових творів – отією правдою життєвою, вживленою в цілу галерею блискучих образів і живих типів, його технічні хиби та вади – дрібниці, яку можна і варто відзначити" [1, с. 49]. На підтвердження цих слів наведемо фрагмент із п'єси "Мартин Боруля":

М а р т и н. Бумаг же, бумаг багато... П'ять літ діло йшло... зовсім були признали, сопричислили... і не утвердили! І через що? Пустяк! Сказано у бумазі, що не так хвамілія стоїть: у нових бумагах – Боруля, а у старих – Беруля! <...> Бодай тому писареві руки назад лопатками повикручувало, що написав – Беруля... Я і сам не знаю, хто я: чи Боруля, чи Беруля... Може, й Беруля!... Та так і покинуть? Жаль живий бере мене за серце... А може, ще Кастан Іванович...

Г е р в а с і й. Витягне з тебе яку сотню, або й дві.

М а р т и н. А як докаже, що Боруля й Беруля – однаково?

Г е р в а с і й. Чом же він і досі не доказав? Повір мені, Мартине, нічого з цього не буде, тільки хазяйство зведеш, дітей старцями зробиш і сам у бідності помреш. Чого ж ти хочеш?

М а р т и н. Дворянства...

Г е р в а с і й. Ні, торби! Воно ж тебе в хворобу угнало, глянь на себе... воно тебе посварило з Красовським і зо мною, – всі біди твої від нього!.. Хазяйство ледве живе, з дворянством без

розуму і без науки хліба не дасть. Послухай мене: спали всі бумажки, щоб і не свербіло, бо ти слабкий на дворянство і умреш від цієї хвороби" [2, с. 191].

У творах драматурга бачимо динамічність дії, природність конфлікту і ситуацій, вмотивованість вчинків героїв, вміння доречно використовувати фольклор і реалістично відтворювати дух епохи, колорит історичної доби в зображенні соціальних типів (Цокуль, Окунь, Калитка, Пузир, Боруля), історичних постатей (Сава Чалий, Гнат Голий). Образи героїв І. Карпенка-Карого майстерно розкриті в тісному зв'язку з оточенням, з навколишньою дійсністю. За основу п'єс драматург, як правило, брав життєві факти, надаючи їм великого узагальнення.

Як стверджує С. Єфремов, першою спробою І. Карпенка-Карого була драма "Бурлака" (1882). Автор серйозно працював над п'єсою, були редакції твору. Вже "в "Бурлаці" знайдемо зародки усього того, чим уславився Карпенко-Карий, як драматург, і що дало йому таке поважне в історії нашого драматичного письменства місце. "І де ти такий взявся?" – так і напрохується те питання, яке сам Карпенко-Карий ставить до одного з своїх персонажів у "Хазяїні" [1, с. 53].

Автор завжди з оптимізмом дивився в майбутнє, вірив і шукав шляхів до людського щастя, яке вбачав в духовній красі людини. Його герої мріють про краще життя для народу: "Я хочу тим світом, який здобув на громадські гроші, освітити шлях селянам до кращого безбідного життя, <...> помагати темним людям чим тільки зможу, щоб поменшити біду, яка в нас на селі панує" [3, с. 251], – говорить герой твору "Понад Дніпром".

Разом із своїми героями автор переживає все їх життя. Справді, "твори Карпенка-Карого – це немов одне широке полотно, на якому мало не кожна пієса доповнює іншу, нову дає деталь, новий показує бік того страшного, темного, зоологічного царства з його невбаганим процесом видушування людського поту" [1, с. 62], – пише С. Єфремов.

Ціла галерея образів ("хижаків-наживи") представлена драматургом у його п'єсах ("Бурлака", "Хазяїн", "Сто тисяч"

та ін.). Ось психологія Михайла Михайловича ("Бурлака"): "Ще щоб не піймається!.. Хоч і не показуєш виду, що страшно, а на душі якийсь неспокій раз-у-раз: ну, як начальство довідається, що я на громадські гроші баришую – пропаде багато праці! Наче аж лекше, як тільки подумаєш, що вернеш гроші і гріхів ніяких! Поможи, боже!.. Тоді вже не буду зачіпачь казенних грошей. Оцей тільки раз коли б благополучно!" [2, с. 30]. Такими є хижакими є і інші герої драм І. Карпенка-Карого: Михайло Окунь ("Розумний і дурень"), Филимон ("Підпанки"), Цокуль ("Наймичка"), дід Микола ("Понад Дніпром") та інші.

Найяскравіші образи серед бажаючих збагатитися – Гарасим Калитка, Терентій Пузир та ін. Для яких збагачення – мета життя: "<...> земелько, божа ти дочечко! Як радісно тебе загібати до купи, в одні руки, <...> приобрітав би тебе без ліку. Легко по своїй власній землі ходить. Глянеш оком навколо – усе твоє: там череда пасеться, там орють на пар, а тут зазеленіла вже пшениця й колосується жито: і все то гроші, гроші..." [2, с. 242] ("Сто тисяч"). Досить вдалу характеристику дає Пузирю Бонавентура: "Вас, – провадить свою мову балакучий копач, – вже не обманеш: ви всякого обманете, а це велике дело, коли не тебе за чуба держать, а ти других за чуба держиш" [2, с. 248].

Калитка експлуатує селян, будучи багатою людиною він і сам на всьому економить: "Як їв борщ та кашу, так і їстиму; як мазав чоботи дьогтем, так і мазатиму, а зате всю землю навкруги скуплю. Ідеш день – чия земля? Калитчина; їдеш два – чия земля? Калитчина; їдеш три – чия земля? Калитчина... диханіє спирає" [2, с. 267]. Своїх селян теж не балує:

К л и м.

Що? Хліба взяв окраєць, – поки до обіду, то їсти захочеться.

Г е р а с и м.

І тобі не гріх? Неділя свята, а ти ні світ, ні зоря вже й жереш! Не пропадеш, як до обіда попустиш хоч раз у тиждень. Однеси хліб назад... Стара! Параско!...

П а р а с к а (на дверях, з дійницею в руках).

Чого ти гвалтуєш?

Г е р а с и м.

Що це в тебе за порядки? Диви! Хто хоче, той і бере без спросу... Мабуть, ти хліба не запіраєш?

П а р а с к а.

Оце вигадав! Де ж таки, щоб хліб був не запертий, нехай бог милує. Все заперто.

Г е р а с и м.

Один візьме, другий візьме – так і хліба не настачиш! Де ти взяв хліб?

К л и м.

Та я ще вчора за вечерею заховав окраєць.

Г е р а с и м.

Чуєш, Параско? Хліб крадуть у тебе з-під носа, – гарна хазяйка! Чого ж Мотря глядить?

П а р а с к а.

Ну, а що ж я зроблю, коли хватають, як на Зарванській вулиці! Чи чуєш, Мотре, вже хліб крадуть, скоро самим нічого буде їсти... (*Вийшла*).

Г е р а с и м.

Це так, це так! Однеси зараз назад, – гріх у неділю снідять... [2, с. 255].

Пузир ("Хазяїн"), Михайло Окунь ("Розумний і дурень") – люди, які не гребують нічим в ім'я збагачення.

Можна наводити чимало яскравих прикладів діалогів з творів, які характеризують образи; показують процес нагромадження капіталу за рахунок жорстокої експлуатації. Саме ці твори І. Карпенка-Карого відтворюють життя українства другої половини ХІХ ст. Його п'єси відіграли значну роль у розвитку і становленні українського професійного театру.

Завдяки корифеям української сцени (М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий) український професійний театр здобув славу і визнання. Твори останнього періоду І. Карпенка-Карого ("Суєта", "Житейське море" та ін.) свідчили про те, що письменника хвилювали проблеми, які боліли

народові. За спостереженнями С. Єфремова, "автор становить собі на першому плані ту чи іншу психологічну проблему, як от "Безталанна", "Наймичка", "Батькова казка", "Мартин Боруля" й інші. Правда, і в них громадсько-соціальний елемент раз-у-раз буває тим фоном, по якому стелються у Карпенка-Карого психологічні образи – типово схоплені, індивідуально оброблені й перенесені на папір живими. Поставивши собі якесь психологічне завдання, автор обставляє його силою характерних деталей, типових рисочок, простежить розвиток почуття од зародку й до його останніх проявів, часто користуючись способом контрастів, щоб таким паралелізмом одтінити краще потрібну йому психологію (Софія і Варька в "Безталанній"). Роздвоєння почуття ("Безталанна"), збочення чистої натури ("Наймичка"), ревності ("Батькова казка"), честолюбство ("Мартин Боруля") – проведено перед читачем сміливо, правдиво, з захватними деталями й силою тонко підглянутих побутових рисочок" [1, с. 95].

П'єси І. Карпенка-Карого – соціально-побутові, психологічні, історичні або історично-побутові (за С. Єфремовим) – були і є актуальними і нині. Як слушно зауважує історик літератури, "це був глибокий, своєрідний талант, що вмів раз-у-раз лишатися самим собою, і навіть торкаючись часом старих тем, він давав щось своє, Карпенківське, – пив, як французи кажуть, з власної чарки. А вже виміряти її й виважити, яка вона була завбільшки – це діло історії нашого письменства, де Карпенкові-Карому приділено одну з найцікавіших взагалі сторінок" [1, с. 108].

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфремов С. Карпенко-Карий. Критико-біографічний нарис. Київ: Сорабком, 1924. 150 с.
2. Карпенко-Карий І. Драматичні твори. Київ: Наукова думка, 1989. 602 с.
3. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Твори: в 3 т. Київ: Наукова думка, 1985.
4. Кисіль О. Український театр. Дослідження. Київ: Мистецтво, 1968. 259 с.
5. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 37. Київ: Наукова думка, 1982. 380 с.



## REFERENCES

1. Iefremov S. Karpenko-Karyi. Krytyko-biohrafichnyi narys. Kyiv: Sorabkom, 1924. 150 s.
2. Karpenko-Karyi I. Dramatychni tvory. Kyiv: Naukova dumka, 1989. 602 s.
3. Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevych). Tvory: v 3 t. Kyiv: Naukova dumka, 1985.
4. Kysil O. Ukrainskyi teatr. Doslidzhennia. Kyiv: Mystetstvo, 1968. 259 s.
5. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t. T. 37. Kyiv: Naukova dumka, 1982. 380 s.

Стаття надійшла до редакції 10.03.21

**N. M. Haievska**, PhD, Prof.,

**O. V. Haievska**, PhD, Assist.,

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

e-mail: nmgaevska@ukr.net

### CREATIVITY OF I. K. KARPENKO-KARYI IN THE ASSESSMENT OF S. YEFREMOV

*The article deals with the evolutionary features of I. K. Karpenko-Kary's drama, its innovative character and its assessment by S. Efremov, emphasizes the role of I. Karpenko-Karyi in the development of Ukrainian theater and drama.*

*Thanks to the luminaries of the Ukrainian stage (M. Starytsky, M. Kropyvnytsky, I. Karpenko-Karyi), the Ukrainian professional theater thereafter gained fame and recognition. The works by I. Karpenko-Karyi of the last period ("Vanity", "Sea of Life", etc.) testified that the writer was worried about the problems that hurt the people. According to S. Efremov's observations, the author brings this or that psychological problem to the forefront, such as "The Miserable", "The Mercenary", "Father's Tale", "Martin Borulya" and others. However, in them, too, the social element is time and time again the background against which Karpenko-Kary's psychological images creep in typically captured, individually processed, and transferred to paper alive. Having set himself a psychological task, the author equips it with the power of characteristic details, typical features, traces the development of feelings from the embryo to its last manifestations, often using the method of contrasts to shade the psychology he needs better (Sofia and Varka in "The Miserable"). The bifurcation of feelings ("The Miserable"), the perversion of pure nature ("The Mercenary"), jealousy ("Father's Tale"), ambitions ("Martin Borulya") carried out in front of the reader boldly, truthfully, with fascinating details and the power of current household lines.*

*I. Karpenko-Kary's plays – social-domestic, psychological, historical or historical-domestic (according to S. Efremov) – were and are still relevant today. As the literary historian rightly remarks, "it was a deep, unique talent that was able to remain itself from time to time, and even touching sometimes on old topics, he gave something of his own, Karpenkivsky," he drank, as the French say, from his own glass. And to measure it and weigh how big it was is a matter of the history of our writing, where Karpenko-Karom is given one of the most interesting pages in general".*

**Keywords:** character, morality, evolutionary development, character, context, traditions.

А. О. Гудима, канд. філол. наук.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ  
e-mail: hudyma\_annia@ukr.net

## ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СМИСЛОВІ АКЦЕНТИ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ М. СТАРИЦЬКОГО

*Проаналізовано історичні драми М. Старицького "Богдан Хмельницький", "Маруся Богуславка", "Оборона Буші", "Остання ніч", а також "Тарас Бульба" і "Юрко Довбиш". Ці твори охоплюють події української історії в часи національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького, козацької доби загалом та руху опришків. Автор створює потужні історичні характери, що реалізують головну ідею цих творів – служіння Україні та її народові. Прикметною рисою історичних драм М. Старицького є наявність яскравих жіночих образів: Мар'яни Сотниківни ("Оборона Буші"), Марусі Богуславки (одноіменний твір), Ганни ("Богдан Хмельницький"). Зображуючи на тлі національно значущих подій тему кохання, М. Старицький показує, що любов-кохання не повинно заступати любові до батьківщини. Настанова автора полягає у необхідності життя "не для своїх потіх, а задля миру".*

**Ключові слова:** історична драматургія, М. Старицький, образ, ідейна спрямованість, романтизм, українська історія, театр.

М. Старицький реалізував себе як організатор українського театру, перекладач, видавець, лірик, прозаїк, драматург, відданий українській справі. Його драматургічна спадщина складає "двадцять п'ять закінчених п'єс (один переклад, одинадцять інсценізацій та обробок малосценічних п'єс і тринадцять оригінальних драматичних творів)" [3, с.17]. М. Старицький – автор чотирьох оригінальних історичних драм: "Богдан Хмельницький" (перша редакція – 1887 р., третя – 1896 р.), "Маруся Богуславка" (1897 р.), "Оборона Буші" (1898 р.), "Остання ніч" (1899 р.). Історична драма "Тарас Бульба" (перша редакція – 1893 р., друга – 1897 р.) є переробкою однойменної повісті М. Гоголя, а драма "Юрко Довбиш" (перша редакція 1883 р, друга – 1888 р.) створена за сюжетом роману німецького прозаїка К. Францоza "За правду".

Історичні драми М. Старицького "торкаються високо-драматичних моментів з нашого минулого" [2, с. 474] та охоплюють події української історії в часи національно-визвольної війни українців під проводом Б. Хмельницького ("Богдан Хмельницький", "Оборона Буші"); ширше – козацької доби ("Маруся Богуславка", "Тарас Бульба", "Остання ніч", події якої розгортаються 1702 року і дотичні до козацької доби, але досліджується в ній внутрішній світ героя) та повстанського руху опришків ("Юрко Довбиш").

Загалом п'єси драматурга покликані до життя вимогами часу, а саме потребою матеріалу для театру. М. Старицький, як писав Д. Антонович, почував "взадуху, замкненням в рямцях побутового репертуару. <...> находив простір для своєї творчої уяви і сценичного її втілення в сфері історичної драми. Історичні п'єси Старицького – це найкраща частина його драматичної творчості, а між тими п'єсами певне найкращою є "Оборона Буші" [1, с. 134]. І. Франко про історичні драми М. Старицького "Богдан Хмельницький", "Оборона Буші" і "Остання ніч", написані віршами, зазначав, що вони "виявляють поворот його від сценичного ремесла до широко-артистичної творчості" [12, с. 138], що в ці твори вкладено більше праці й більше душі, "ніж у твори, писані просто для потреб сцени" [12, с. 138]. Особливо з-поміж історичних драм І. Франко, своєю чергою, вирізняє з огляду на композицію драму "Остання ніч".

Історичні драми М. Старицького співвідносні з літературним напрямом романтизму, зокрема своїми жанрово-композиційними особливостями і характерами героїв; їм притаманні "найвище напруження почуттів і прагнень, традиційна романтична умовність, історично вірогідні обставини, психологічно переконливі мотиви поведінки персонажів" [4, с. 626].

У драмі "Богдан Хмельницький" автор порушує питання про те, що ж стало причиною національно-визвольної війни під проводом гетьмана. На переконання М. Старицького, релігійні та національні утиски, а не особисті мотиви спонукали Б. Хмельницького очолити цю боротьбу: "Такий скрут, такі злигодні скрізь, що останні часи настають... Нема просвітку! <...> Вже наступа кінець Україні нашій! <...> Скрізь плач стоїть

і лемент" [5, с. 14, 24, 25]. Тож автор хронологічно дію вибудовує таким чином, що звістка про викрадення Д. Чаплинським коханої жінки Б. Хмельницького, грабунок та навіть убивство сина Андрія (саме в такому обсязі зображує М. Старицький кривду, заподіяну Б. Хмельницькому) наздоганяє новообраного гетьмана вже на Запорозжі. Автор використовує добре відомий сюжет про здобуття Б. Хмельницьким козацьких привілеїв у полковника І. Барабаша. М. Старицький згадує козацькі перемоги під Корсунем та Жовтими Водами та детально зупиняється на подіях під Збаражем, а потому – під Берестечком. Переломними в ході національно-визвольної війни драматург вважає події під Збаражем, коли Б. Хмельницький, усупереч одностайній позиції полковників, виявляє жалість до ворога: "Лежачого уже, мовляв, не б'ють" [5, с. 87], а також не бажає даремних жертв. На нагадування М. Кривоноса про жорстокість ворога: "Четвертували, шкварили в биках... <...> А надто той Ярема, пес пекельний..." [5, с. 87], Б. Хмельницький відказує: "Так ми ж, бра, не ляхи!" [5, с. 87]. Така поблажливість до ворога, домовленості з яким не мають жодного сенсу, оскільки постійно ламаються, як показує М. Старицький, є причиною подій під Берестечком.

Коментуючи історичну драму "Богдан Хмельницький", дослідники зазвичай звертають увагу на декілька моментів. По-перше – показову для літератури того часу боротьбу автора з цензурою, вимушене редагування ним тексту задля можливості видрукувати драму і згодом дати їй сценічне життя. "Довгі роки, – зазначає І. Франко, – цензура, держачи ся утертого шаблону, що все українське може бути лише мужицьке, не пускала на сцену ані укр. драми з життя інтелігенції, ані костюмованих драм із укр. історії. "Богдан Хмельницький" д. Старицького був мабуть чи не першою укр. історичною драмою, якій удалось вибороти доступ на сцену. Він мав не малий успіх, а се факт немаловажний, коли мати на увазі той горячий подих українського патріотизму, яким пронята драма" [12, с. 138]. По-друге, звісно, сам образ Богдана Хмельницького, сповнений суперечностей, викликає особливий інтерес дослідників. Так, М. Комишанченко зазначає: "То він (Богдан Хмельницький)

виступає як мудрий державний діяч і талановитий полководець, то як короткозорий, честолюбний і нерішучий політик, який відривається од реального ґрунту, ідеалізує польського короля, іноді навіть не довіряє народові. У п'єсі надто багато приділено уваги інтимному життю гетьмана. Засліплений коханням до легковажної, манірної панянки Єлени, він іноді забуває про все" [3, с. 25]. Тож, робить висновок дослідник, автор у змалюванні гетьмана відступає від історичної правди. Своєю чергою, Н. Левчик та Л. Мороз розглядають Б. Хмельницького як романтичного героя, слушно зауважуючи: "Гетьман Хмельницький страждає від безнастанної внутрішньої боротьби зі своїми сумнівами й пристрастями, які він вважає (частіше несправедливо) далекими від інтересів народу. Перед своїм народом він постає як послідовний і далекоглядний політик" [4, с. 626]. Історичні ж події, як притаманно для романтизму, автор показує "не в соціально-політичній, а в їхній духовній сутності", переносячи "у багатьох моментах <...> ці настанови на зображуваних ним реальних історичних осіб" [4, с. 626].

Образ Богдана Хмельницького постає справді складним. Автор показує вагання гетьмана розпочати визвольну боротьбу: "А я достоїн зняти меч? <...> Чи по руці мені він? <...> О, страшенна то боротьба! <...> Без неї нам повік рабами быть..." [5, с. 19–20]. Б. Хмельницькому вдається заручитися підтримкою черні і таким чином підняти велику силу проти ворога. Гетьман усвідомлює, що "не меч царства буде" [5, с. 90], метою є не боротьба сама по собі і не просто знищення ворога, а, насамперед, недопущення сваволі, закріплення права і ладу на Україні.

Б. Хмельницький як гетьман і провідник, вважає М. Старицький, помилився в оцінці історичних подій, хибно вважаючи, що перемога під Збаражем та Зборівська угода були незворотним моментом у війні: "Пора прийшла спочити Україні // Від злигодень, напастей, мук і бід... // Привів Господь вступити нам в свою хату..." [5, с. 110]. Дійсність, як виявилось, не відповідала бажаному: "Вся старшина, і кателицька, й наша, // Поспільство знов у плуга запряга <...> // Встає скрізь ремство, буря..." [5, с. 131].

Численні перемоги, пошанування різних володарів, народне визнання як "гетьмана-зборонця", за якого молиться вся Русь

[5, с. 92], слава, Боже сприяння спонукають Б. Хмельницького до самозвеличення, до народження гордині: "Я в думку собі взяв, // Що сам здійму на плечі Україну..." [5, с. 159]. І в цьому, згідно з біблійним контекстом, показує автор, – головна причина його майбутніх невдач.

Загальновідомі слова Т. Шевченка з послання "І мертвим, і живим...": "В своїй хаті своя правда, і сила, і воля...". Цим афоризмом великий український поет висловив українську національну ідею. Щоб панувала своя – а не чужа – правда, своя сила, своя воля – для цього потрібна своя держава, де господарями будуть українці, інакше ця роль належатиме чужинцям. М. Старицький, подібно до славного Т. Шевченка, користується евфемізмом "хата" на позначення держави. Нагадаємо: "Привів Господь, – міркує гетьман, – вступить нам в свою хату". Або ж автор, звеличуючи Б. Хмельницького, визначає його заслугу тим, що він "вернув нашу хату" [5, с. 83] і тому заслуговує називатися батьком свого народу. Автор наголошує, що життя без жида, ляха та унії для України є найкращим [5, с. 83].

Насамкінець, у п'ятій дії – під Берестечком 1651 р., драматург показує Б. Хмельницького, який втрачає народну підтримку, довкола якого множитья ремство народу, який ухвалює хибні воєнні рішення, покладаючись на непевного кримського хана, усупереч застереженню І. Богуна, відтак програє під Берестечком, а головне – "величний дух" йому руйнує любовна гризота [5, с. 141]; він нездужає, втрачає відвагу, порівнює себе із Каїном, що все його полохає; карається, чи не завів свій люд ще в гірші кайдани. Йому ввижається Україна вся у крові.

Любовні гризоти сягають апогею в той час, коли вирішується доля країни: "Пекельний жарт! Я дужих подолав, // Перемогти ж себе не маю сили!" [5, с. 146]. Б. Хмельницький змальований цілком знеможеним, душевно розбитим, без ґрунту під ногами. І таким внутрішньо зламаним вирішує вдатися під протекцію московського царя.

Цікавим є епілог драми (вимушений через тиск цензури), присвячений Переяславській раді, що зовсім не складає враження апофеозу. Насамперед автор устами Б. Хмельницького наголошує

на засадничих положеннях угоди: "Єднаємось навіки, як брати; // Але як вільний з вільним, рівний з рівним" [5, с. 161], що, проте, не є переконливим аргументом для самого гетьмана і для народу. Настрій Б. Хмельницького – сумний, він сам знеможений. Усвідомлює, що не виконав своєї місії як визволителя вітчизни. Він не певний, чи ця угода принесе бажаного спокою люду, водночас єднання з Польщею бачить неможливим: "Уїлися – і унія, й пани!" [5, с. 163]. М. Старицький говорить про вимушеність Переяславської ради: "...скрут веде до шлюбу удовицю..." [5, с. 164]. Однак після вагань і незгоди серед народу (також Богун виступає проти) йти "під державу" царя після Богданового: "Без дужої допомоги – нам могила! // А цар скріпля усі наші права, // Та й віра в них одна і благочестя..." [5, с. 170] – зрештою, угоду з Московією схвалено. Зупинимось на прикінцевих рядках заклочного монологу Б. Хмельницького, який висловлює сподівання того, що "брат обніме брата, // Без каменя у пазусі, без лжі, // Без утиску душі його святині, // А з любою сльозою на очах // Вчуватиме і нашу пісню-тугу, // Широкою, безкраю, як степи, // І нашу мову, голосну, правдиву, // Та, взявшись за руки, піде враз // Широкою дорогою до слави!" [5, с. 173]. Ці рядки є відгуком автора на нищівні для українства заборони українського слова. Тож М. Старицький висловлює вустами гетьмана Б. Хмельницького власні сподівання про те, що припиняться утиски святині української душі, а цією святинією є українська пісня та українська мова, самі ж утиски називає каменем у пазусі, олжею; надіється на єднання задля спільних позитивних звершень.

У драмі "Маруся Богуславка" події розгортаються у XVII ст. Автор показує драматичні реалії татарських набігів на українську землю. У центрі уваги М. Старицького образ Марусі з міста Богуслава, української бранки, вивезеної до Криму. Здавалося б, з огляду на нові обставини, її життя отримувє новий відлік: вона – кохана дружина Гірея, любляча матір, живе в палаці серед розкошів. Як українка намагається не бути причетною до руйнування рідного краю, беручи клятву в Гірея не нищити Україну. Однак внутрішньо не знаходить спокою: її переповнює туга за рідним краєм, вона не здатна зріднитися з чужиною. Цей край для Марусі не просто чужий – інший,

заселений іншим народом, а тим, який реалізує ворожі агресивні дії супроти її народу та її землі, чиє існування та добробут забезпечують українські бранці, зокрема це стосується і її самої: "<...> вся пиха і розкіш ся райська // Купована за кров і сльози бранців..." [7, с. 257]. Вона відчуває себе зраженою Гіреєм, який порушив клятву, і водночас причетною до поневолення власного народу, тобто такою, що сама зраджує свій народ. Окрім того, існує ще один вимір зради у драмі, яким вона розпочинається: рідний брат Марусі, Степан, продає її в ясир музрі: "на загин дав християнську душу!" [7, с. 213].

Під впливом матері настає прозріння Марусі: "З-за ласощів я віру продала, // З-за любовощів забула край свій любий, // З-за тих розкош потурчилась навік..." [7, с. 264]. Маруся усвідомлює свій обов'язок, попри кохання до Гірея: "Для неї, так, для Україненьки // Офіровать повинна серце я: // До матері любов є найсвятіша..." [7, с. 276]. Тому вона звільняє невольників та озброює їх. Зрештою, не здатна відшукати ціннісний баланс у своєму житті: з одного боку – діти, коханий чоловік, з другого – матір, люд, коханий край, вбиває себе кинджалом. М. Старицький стверджує: немає нічого ціннішого за рідний край і за його свободу, і саме Україні слід "віддати все життя" [7, с. 291].

Історична драма "Оборона Буші" повертає до часів Хмельниччини – 1654 р., а саме того епізоду визвольної війни, коли, виконуючи наказ полковника І. Богуна затримати військо Потоцького біля Бушського замку, усе населення міста піднімається на боротьбу з ворогом, виявляючи готовність умерти по-лицарськи "за правду, за волю" [8, с. 458]. Автор вирішує питання: чи можливе примирення народів – затятих супротивників – гнобителя і гнобленого, що повстав проти свого кривдника. Таким героєм, котрий упевнений у можливості порозуміння між народами, у примиренні "і пана, й козака, і харпака" [8, с. 413], постає Антось, "ворожий син, чужого роду, віри" [8, с. 393], вроджений польський шляхтич католицької віри, вихований в козацькій родині і закоханий в доньку сотника Буші Мар'яну. На його переконання, "тільки в згоді – спільний рятунок" [8, с. 392]. Зрештою, Антось усвідомлює помилковість своїх переконань і переходить на бік Мар'яни та обложених.



Натомість пророчо на початку твору звучать слова, виголошені козаком Шрамом: "А воно на те йде: або нам, або їм не бути на світі... тісно удвох, та й уже!" [8, с. 391].

У центрі драми – сильний, вольовий, безкомпромісний, патріотичний образ Мар'яни Сотниківни, що на чолі жіноцтва та німецьких тримає спротив на мурах замку, в той час як чоловіки охороняють підзамче. Мар'яна багаторазово надихає людей забути про особисте, дбати про загальне благо, офірувати життям, "злить всі почуття // В одно велике, неомірне – // До матері України!" [8, с. 469]. Така доля – "своїм життям зарятувати край", – на переконання Мар'яни, є найславнішою. Тож готовність полягти за рідний край виявляють усі обложенці. Мар'яна запалює порох у льохах під церквою, внаслідок чого вдається помститися ворогові. Вустами Мар'яни М. Старицький стверджує: особисте щастя неможливе серед неволі України, адже в серці має бути рідна земля; хто дбає про особисте – той грає ганебну роль зрадника: "Та хоч би я, забувши честь і сором, // І утекла, як зрадниця, як шпиг, // То чи змогла б найти в неслав'ї щастя? // Від серця нам нікуди не втекти, // А в серці лиш – бездолля України" [8, с. 487].

Події історичної драми "Остання ніч" розгортаються в Луцьку 1702 р., за панування Польщі, упродовж однієї ночі в межах в'язничної камери. Степан Братковський (історично – Данило), православний шляхтич, ув'язнений упродовж півроку, покараний за організацію повстання на Волині проти польської шляхти. Навіть у в'язниці він непохитний: "Але над все – людське поспільне горе, – // Ярмо і бич голоти!.. Тяжко! Ох, // Як боляче! Як душу шарпа туга! // Знать, відати, що море сліз, крові // Геть поняло наш гордий дух і волю, // Принижену до рабства, – й не здолать // Відомстити, а гнить на ланцюзі тут!" [9, с. 502]. Він не згодний із висуненими йому звинуваченнями, тож запитує: "Хіба ж любить отчизну свою – зрада? // Хіба ж стоять за кривих – вчин лихий?" [9, с. 504].

В історичних драмах "Маруся Богуславка", "Оборона Буші", "Остання ніч", "Юрій Довбиш" герої М. Старицького – Маруся Богуславка, Мар'яна Сотниківна та всі обложенці, Степан Братковський, Юрко Довбиш – своїм життєвим вибором

втілюють біблійний принцип: покласти життя за друзів своїх – власний поневолений, скривджений народ, що є найвищим виявом любові, про що неодноразово нагадує автор ("Несть любові більш над ту, // Яка віддасть за друзі свою душу... [9, с. 504]; "Христос сказав, положи душу свою за свої друзі" [9, с. 243] тощо).

Ідейне спрямування драми "Тарас Бульба" співвідносне із попередніми творами: вартість людського життя вимірюється служінням Україні, і смерть славна тоді, якщо вона заради України. Андрієвій безславній смерті протиставляється славна мученицька смерть Тараса, Остапа та інших полонених козаків, а також тих, хто загинув на тому ж полі бою, що й Андрій: Шило, кобзар. Суголосною М. Старицькому (зокрема драмам "Богдан Хмельницький", "Оборона Буші") є думка, висловлена М. Гоголем, про неможливість замирення з ворогом: "<...> і у ворога така ж думка запекла, щоб нас всіх витрошити упень. Так тут уже – хто кого" [10, с. 358.]

Отже, головна ідея історичних драм М. Старицького – це служіння Україні, самопосвята Україні і неприпустимість жодної поступки ворогові. У драмі "Богдан Хмельницький" гетьманові не вдається досягнути своєї мети: "не розгубить дітей" (через його недалекоглядність козацьке військо розбите під Бересточком, а сам народ відвернувся від гетьмана), "ворогів позбутися навіки", "процвісти на славу всім" [5, с. 24]. Відтак, він вдається під протекцію московського царя. Свої прагнення – "вступить нам в свою хату" [5, с. 110], тобто стати господарями на своїй землі, – попри сумніви, – Б. Хмельницький бачить можливість реалізувати з Москвою, що історія невдовзі спростувала й свідком чого був сам М. Старицький. Тому як митець, особливо уражений нищівними заборонами українського слова, в останньому монолозі Б. Хмельницького згадує про утиски святині української душі – її мови та пісні.

М. Старицький доходить висновку, що неможливо здобути волю, не проливши крові. Свободу необхідно виборювати. І тих, хто самовіддано, жертовно віддав своє життя заради свободи України та українського народу, в нашій історії багато, адже героїчний дух притаманний українцям. Такими героями

зображені обложенці Бушського замку на чолі з Мар'яною Сотниківною, як і багато інших. Можемо тільки уявити, яке незглибиме враження справляла на глядачів драма "Оборона Буші". Адже, справді, "сцена – це школа, яка має суспільне значення. Це розгорнута книга, зрозуміла для кожного й малописьменного, й для неписьменного" [6, с. 38]. Своєю ж метою М. Старицький бачив, перефразовуючи його слова, бути просвітником суспільства і особливо простолюду, "освітлювати шлях приниженим і знедоленим для боротьби з віковічною неправдою" [6, с. 38].

У драмі "Остання ніч" ідея служіння Україні сягає найвищого вияву: Степан Братковський навіть задля омани ворога, щоб здобути свободу, навіть на словах не здатний зрадити Україну. "Малізною їм поступитись?.. Так – // І одурить... Але це все ж шельмовство?" [9, с. 515], – міркує С. Братковський. Усвідомлюючи, що своєю свободою, купленою безчестям чи оманною, він послужить ворогу, смертю – стратою – навпаки, послужить просвіченню народу, – іде на смерть.

Прикметною рисою історичних драм М. Старицького є наявність сильних жіночих образів: Мар'яни Сотниківни ("Оборона Буші"), Марусі Богуславки (однойменний твір), Ганни ("Богдан Хмельницький"). В історичних драмах тема кохання – Б. Хмельницького до Єлени ("Богдан Хмельницький"), Марусі до Гірея ("Маруся Богуславка"), Мар'яни і Антося ("Оборона Буші"), Андрія і Марисі ("Тарас Бульба"), Юрка Довбиша і Тетяни ("Юрко Довбиш") – посідає чільне місце. Сув'язь подій історичних, національно значущих зіштовхується із питаннями інтимними: любові та пристрасті. М. Старицький, звеличуючи почуття любові до батьківщини, демонструє, що любов-кохання не повинна заступати любові до батьківщини, а надто почуття до ворога, оскільки викривляє спосіб сприйняття людиною світу. М. Старицький говорить про необхідність і вартість життя "не для своїх потіх, а задля миру" [9, с. 516], задля свого народу та України. Сцени "збуджуючого характеру" у драмі "Богдан Хмельницький" були підставою для цензури заборонити твір до друку і постановки. Водночас потужний натхненний патріотичний посыл – це те, що характеризує як цю, так і інші історичні драми,

і чого цензури не вдалося позбутися. Неймовірна ж сценічність і театральність п'єс М. Старицького особливо принадувала глядачів-реципієнтів ідей драматурга.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272, [3] с.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Феміна, 1995. 688 с.
3. Комишанченко М. Михайло Петрович Старицький. *Старицький М. Твори: у 8 т.* Київ: Дніпро, 1963–1965. Т. 1: Поетичні твори. С. 5–32. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009485>
4. Левчик Н., Мороз Л. Михайло Старицький. *Історія української літератури XIX століття: У 2 кн.* Київ: Либідь, 2006. Кн. 2: Підручник. С. 609–647.
5. Старицький М. Богдан Хмельницький. Історична драма в 5 діях і 6 одмінах з апофеозом. *Старицький М. Твори: у 8 т.* Київ: Дніпро, 1963–1965. Т. 4: Драматичні твори. С. 5–175. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>
6. Старицький М. К біографії Н. В. Лысенко. *Києв. старина.* 1903. Кн. 12.
7. Старицький М. Маруся Богуславка. Побутово-історична драма в п'яти одмінах. *Старицький М. Твори: у 8 т.* Київ: Дніпро, 1963–1965. Т. 4: Драматичні твори. С. 175–293. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>
8. Старицький М. Оборона Буші. (Історична драма в 5 діях і 6 одмінах). *Старицький М. Твори: у 8 т.* Київ: Дніпро, 1963–1965. Т. 4: Драматичні твори. С. 365–499. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>
9. Старицький М. Остання ніч. Історична драма в двох картинах. *Старицький М. Твори: у 8 т.* Київ: Дніпро, 1963–1965. Т. 4: Драматичні твори. С. 499–545. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>
10. Старицький М. Тарас Бульба. Драма в семи діях і восьми одмінах. *Старицький М. Твори: у 8 т.* Київ: Дніпро, 1963–1965. Т. 4: Драматичні твори. С. 293–365. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>
11. Старицький М. Юрко Довбиш. Історична драма в 5 діях і 7 одмінах. З життя карпатських гуцулів. *Старицький М. Твори: у 8 т.* Київ: Дніпро, 1963–1965. Т. 3: Драматичні твори. С. 223–291. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009487>
12. Франко І. Про значення майже 40-літньої діяльності Старицького. URL: [https://shron2.chtyvo.org.ua/Franko/Mykhailo\\_P\\_Starytskyi.pdf](https://shron2.chtyvo.org.ua/Franko/Mykhailo_P_Starytskyi.pdf)

### REFERENCES

1. Antonovych D. Trysta rokiv ukrainskoho teatru. 1619–1919. Praha: Ukr. hromad. vyd. fond, 1925. 272, [3] s.
2. Iefremov S. Istoriiia ukrainskoho pysmenstva. Kyiv: Femina, 1995. 688 s.
3. Komyshanchenko M. Mykhailo Petrovych Starytskyi. Starytskyi M. Tvory: u 8 t. Kyiv: Dnipro, 1963–1965. T. 1: Poetychni tvory. S. 5–32. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009485>
4. Levchuk N., Moroz L. Mykhailo Starytskyi. Istoriiia ukrainskoi literatury KhKh stolittia: U 2 kn. Kyiv: Lybid, 2006. Kn. 2: Pidruchnyk. S. 609–647.

5. Starytskyi M. Bohdan Khmelnytskyi. Istorychna drama v 5 diiakh i 6 odminakh z apofeozom. Starytskyi M. Tvory: u 8 t. Kyiv: Dnipro, 1963–1965. T. 4: Dramatychni tvory. S. 5–175. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>

6. Starytskyi M. K byohrafiy N. V. Lysenko. Kyev. staryna. 1903. Kn. 12.

7. Starytskyi M. Marusia Bohuslavka. Pobutoy-istorychna drama v piaty odminakh. Starytskyi M. Tvory: u 8 t. Kyiv: Dnipro, 1963–1965. T. 4: Dramatychni tvory. S. 175–293. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>

8. Starytskyi M. Oborona Bushi. (Istorychna drama v 5 diiakh i 6 odminakh). Starytskyi M. Tvory: u 8 t. Kyiv: Dnipro, 1963–1965. T. 4: Dramatychni tvory. S. 365–499. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>

9. Starytskyi M. Ostannia nich. Istorychna drama v dvokh kartynakh. Starytskyi M. Tvory: u 8 t. Kyiv: Dnipro, 1963–1965. T. 4: Dramatychni tvory. S. 499–545. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>

10. Starytskyi M. Taras Bulba. Drama v semy diiakh i vosmy odminakh. Starytskyi M. Tvory: u 8 t. Kyiv: Dnipro, 1963–1965. T. 4: Dramatychni tvory. S. 293–365. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009488>

11. Starytskyi M. Yurko Dovbysh. Istorychna drama v 5 diiakh i 7 odminakh. Z zhyttia karpatskykh hutsuliv. Starytskyi M. Tvory: u 8 t. Kyiv: Dnipro, 1963–1965. T. 3: Dramatychni tvory. S. 223–291. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009487>

12. Franko I. Pro znachennia maizhe 40-litnoi dialnosti Starytskoho. URL: [https://shron2.chtyvo.org.ua/Franko/Mykhailo\\_P\\_Starytskyi.pdf](https://shron2.chtyvo.org.ua/Franko/Mykhailo_P_Starytskyi.pdf)

Стаття надійшла до редакції 31.01.21

**A. O. Hudyma, PhD,**  
Kyiv National Taras Shevchenko University,  
e-mail: [hudyma\\_anna@ukr.net](mailto:hudyma_anna@ukr.net)

## **ARTISTIC FEATURES AND MEANINGFUL ACCENTS OF STARYTSKY'S HISTORICAL DRAMATURGY**

*M. Starytsky is widely famous for his historical dramas "Bogdan Khmelnytsky", "Marusya Boguslavka", "Defense of Busha", "Last Night", as well as "Taras Bulba" and "Yurko Dovbysh". These works comprise the events of Ukrainian history during the national Liberation War of the Ukrainians under the leadership of B. Khmelnytsky ("Bogdan Khmelnytsky", "Defense of Busha"); more broadly – the Cossack era ("Marusya Boguslavka", "Taras Bulba", "Last Night", the events of which unfold in 1702 and relate to the Cossack era, but it explores the inner world of the hero) and the insurgent movement of 'opryshki,' the Carpathian 'noble robbers' ("Yurko Dovbysh"). The main idea of M. Starytsky's historical dramas is the service to Ukraine, self-sacrifice to Ukraine and the inadmissibility of any concessions to the enemy. In the drama "Last Night" this idea reaches its highest expression: Stepan Bratkovsky is not even able to betray Ukraine in words to deceive the enemy in order to gain freedom. Realizing that by his freedom gotten by dishonor or deception he would serve the enemy, but by being executed he, on the contrary, would serve to enlighten the people, he decides to go to die. M. Starytsky*

says that it is impossible to gain freedom without shedding blood. Freedom is gained in a struggle, often bloody and hard. The scenes of an "exciting nature" in the drama "Bohdan Khmelnytsky" were used by the censorship for banning the work from publication and staging. However, a powerful inspired patriotic message characterizes both this and other historical dramas. M. Starytsky speaks of the necessity and value of life "not for his own pleasure, but for the sake of peace," for the sake of his people and Ukraine. M. Starytsky's historical dramas are correlated with the principles of romanticism, in particular, with powerful historical characters. The image of Bohdan Khmelnytsky is difficult and full of contradictions and dynamics (from the liberator of the Fatherland – to the internally broken person). A notable feature of M. Starytsky's historical dramas is the presence of strong female characters: Mariana Sotnikovna ("Defense of Busha"), Marusya Boguslavka (the work of the same name), Hanna ("Bogdan Khmelnytsky").

**Keywords:** historical drama, M. Starytsky, image, ideological orientation, romanticism, Ukrainian history, theater.

УДК 821.161.2-2.09 Карпенко-Карий І.

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.70-81>

С. І. Дяченко, канд. філол. наук, доц.,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

e-mail: vchena\_rada@univ.kiev.ua

## ПОКЛИКАНИЙ ДЛІЯ РІДНОЇ СЦЕНИ (до 175-річчя від дня народження І. К. Тобілевича)

*Акцентовано увагу на багатогранній особистості великого українського драматурга І. К. Тобілевича, проінтерпретовано драму "Безталанна", яку вважають першою психологічною драмою в Україні, розкрито морально-етичну і психологічну проблеми, які чітко простежуються в драмі, проаналізовано внутрішні настрої головних дійових осіб п'єси, їхні протистояння, боротьбу індивіда із самим собою, психологічні конфлікти.*

**Ключові слова:** І. Тобілевич, новий професійний театр, драматургія, сценічний репертуар, сценічна драма, дійові особи.

Становлення і розвиток нового професійного українського театру відбувалося у кілька етапів і у складних умовах. До другої половини ХІХ ст. через заборони царського уряду, який був зацікавлений у нівеляції українського духовного життя, непомірної шкоди було завдано розвитку освіти, культури, мистецтва. "Такими самовільними й нічим не оправданими

утисками стиснено горизонт українського письменства до хутора, до хати, і в ній іще не дозволено йому живописувати громадських боків народного життя, а допущено лише малювати любовні та родинні радощі та горизонти. Наслідком цього репертуар української сцени зробився одностайним і нудним, та й сама вона засуджена на голодну смерть", – писала Людмила Старицька-Черняхівська у розвідці "Двадцять п'ять років українського театру" [4, с. 711–712]. Україна штучно і надовго позбавлялася свого національного театру. Спеціальних українських труп не було, творча активність драматургів була низькою, а сценічний репертуар обмежувався зовсім простими п'єсками з побутово-етнографічною тематикою. "Український театр був тоді при посліднім іздыханні, тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік "Наталку Полтавку" або "Назара Стодолю", як от В Олександрії, Елисаветі, Херсоні..." [4, с. 673]. Як не сумно таке констатувати, але український театр того часу не міг сказати "нового слова змістом своїх творів" [4, с. 688]. І все ж, яким би обмеженим і примусом скаліченим не був тодішній театральний репертуар, саме український театр мав шалений успіх у глядачів усіх міст царської Росії. Розуміючи це, свідомі українці не зважали на всякі утиски і заборони, вони вперто шукали оптимальних шляхів вирішення нагального питання. Одним із таких шляхів було поширення національного сценічного мистецтва завдяки аматорським творчим колективам, які почали виникати у різних містах України після наданого у 1881 р. короткого дозволу ставити українські спектаклі. Закладався "певний осередок з людей інтелігентних, пересвідчених патріотів, які кохалися в рідній сцені всією душею" [4, с. 677].

Особливо активним в аматорському русі того часу був драматичний гурток, створений спочатку у Бобринцях, а згодом й у Єлисаветграді Іваном Карповичем Тобілевичем. "Він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та притім великим драматургом, якому рівного не має наша література та якому щодо ширини і багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює

ані один із сучасних драматургів не тільки Росії, але й інших слов'янських народів", – писав І. Франко [5, с. 429].

Відчувши себе покликаним для рідної сцени, І. Тобілевич розумів, що для становлення і розвитку нового професійного театру в Україні в першу чергу необхідно міняти і доповнювати старий та створювати новий театральний репертуар, і взявся до збагачення сценічного репертуару з великим ентузіазмом. Щороку з-під пера драматурга виходили одна або й дві п'єси. Його талант плодив щораз кращі твори, в яких розкривалися насущні потреби села, виводилися і потрактовувалися духовні інтереси українського народу, представлялися ширші перспективи народного життя. Слава Тобілевича-драматурга була гучнішою за славу Карпенка-Карого-артиста. "Це був артист знавців театральної штуки, не артист юрби. Його талант не кидався в очі, то була тонка художня гра майстра – аристократа штуки. Як обробляв він кожен тип!" [4, с. 687].

Свідченням свідомого прагнення драматурга відійти від усталених шаблонів і "заглибитись у душу народу" була його наполеглива робота над драмою "Безталанна". Відстоюючи власне бачення і розуміння творення народних характерів, І. Тобілевич у полемічному листі до М. Старицького від 8 жовтня 1884 р. щодо першої редакції цієї п'єси, яка вийшла тоді під заголовком "Хто винен?", рішуче виступив проти фактично повного перекроювання твору, а отже – нового розвитку драматичного конфлікту. У листі І. Тобілевича чітко простежується позиція майстра-знавця щодо тексту драми. Прикметно, що із зауваженнями режисера, мецената в одних випадках драматург погоджувався, в других – ні. "Про мистецтво і творчість міркування безмірно різноманітні і суперечливі... В цій галузі немає нічого такого найпозитивнішого, проти чого не можна було б заперечувати. І тому не дивно, якщо ми на один і той самий предмет дивитимемося дещо по-різному..." [1, с. 424–425]. Чи міг М. Старицький не прислухатись до такого впевненого у собі молодого драматурга?

Драмою "Безталанна", яку вважають первісним початком психологічної драми в Україні, І. Тобілевич став на новий шлях в українській драматургії. Він свідомо відмовився від надмірної



кількості другорядних дійових осіб, звівши до мінімуму сценічну метушню, події у п'єсі розгорнув у наближених до реального життя умовах, переважно у звичайних селянських хатах. Автор п'єси не прагнув створювати зовнішні ефектні видовища, "пересипати всю дію етнографією, якої і без того досить в наших п'єсах" [1, с. 426]. Він весь свій талант спрямував на розкриття психологічної драми дійових осіб. "Реалістично-побутова, соціальна драма набувала стильових ознак неореалізму, що має об'єктом не людей, людину взагалі, а її психічну природу *par excellence*, "живі символи"" [цит. за: 3, с. 463], – зазначав М. Вороний. У п'єсі чітко простежується морально-етична і психологічна проблеми, переважають короткі динамічні діалоги над довгими монологіями дійових осіб, розкриті внутрішні настрої героїв, їхні протистояння, боротьба індивіда із самим собою, психологічні конфлікти.

"Автор драми, – писав І. Франко в газеті "Kurjer Lwowski" від 9 листопада 1889 року, – виходить з того пункту, що життя простого народу, так само (а може, й більше), як і життя привілейованих верств, багате на глибоко драматичні ситуації та колізії, що й під солом'яною сільською стріхою людські серця б'ються з такою самою силою, людські пристрасті киплять і нуртують з такою самою бурхливістю, почуття обов'язку змагається з поривами серця з таким же завзяттям, як де-небудь інде" [6, с. 341]. У драмі "Безталанна" І. Тобілевич досить вдало і переконливо відтворив один із багатьох життєвих моментів, які нерідко трапляються у людському житті; головних дійових осіб драми – Гната, Варку, Софію показав у звичному для них середовищі – серед молоді, на вечорницях, у буденних домашніх справах. Драматург не просто створив захоплююче, ефектне зовнішнє видовище, щоб показати його у світлі рампи, а розкрив складну психологічну драму, яка мала місце в житті кожного з головних дійових осіб. Увесь свій талант він спрямував на реалізацію задуманого, заглибившись у душу простих людей, правдиво розкривши трагедію кожного героя драми.

Хто ж винен у трагічному конфлікті осіб, які діяли у драмі? Чіткої відповіді на запитання І. Тобілевич не подав, не знайшов її й І. Франко: "Справжньої, свідомої вини жодної з дійових осіб

ми не бачимо" [6, с. 342]. Чи можна не погодитись з висновком, зробленими класиком української літератури? Можна, мабуть, спробувати розібратись і показати, що вина за трагічний кінець у драмі "Безталанна" лежить у тій чи іншій мірі на кожному учаснику конфлікту. У п'єсі нема "того злого генія, який руйнує щастя людей" [1, с. 425], усі дійові особи руйнують щастя своє і один одного своїми ж руками.

Гнат – звичайний сільський хлопець з непоганою зовнішністю, із запальним і норовливим характером, який кохав Варку, можливо, навіть збирався сватати. А чи любив він її палко і віддано? Швидше, що ні. Гнат і раніше знав про легку поведінку Варки, бо, після кількох слів його товариша, що бачив Варку з іншим, поки Гнат був у місті, відразу вибухнув реплікою: "Я не можу бачити ту прокляту фойду, я її тут буду бити, аж пір'я летітиме!" [2, с. 195]. Дем'ян, якому й причин не було, аби казати неправду про Варку, підказав товаришеві звернути увагу на красиву і скромну Софію, яка, за чутками, любить вірно саме його, Гната. "Пристань до першої дівчини – цим гірше уразиш Варку, ніж тим, що поб'єш" [2, с. 195]. Слова товариша й обставини, що відкрилися, відразу послужили причиною, щоб змінити плани. Гнат, справді, відразу покинув Варку і почав уже на вечорницях залицятися до іншої дівчини. Він навіть і не думав розбиратися у ситуації, у власних почуттях чи з'ясовувати щось для себе. Йому неприємно було виглядати обдуреним, стати предметом насмішок і пліток, і він прийняв миттєве рішення мати іншу дівчину, не замислюючись, чи така раптова заміна Варки на Софію не стане однією з причин його подальшої постійної метушні і болю у житті. Трагічний результат, на жаль, не забарився. Гнат постраждав від власної запальної вдачі. Приймаючи важливе рішення, Гнат діяв за критеріями "так правильно", "так ефективно", і нехай Варка бачить, що не всі парубки в'ються біля неї. Натомість він зовсім відкинув такі важливі чинники, як власна інтуїція, власне бажання, внутрішнє чуття, перетворившись зрештою на жертву в руках "фойди" Варки і злої на весь світ матері. Якщо на початку п'єси Гнат ніби і виявив характер, відкинувши від себе легковажну дівчину, проте така його поведінка була швидше

позірна. Уже в розвитку дії драматург довів, що Гнат – слабохарактерний, не здатний розпізнавати зло і чинити йому опір. Чоловікові бракувало мужності, сили і волі, аби захистити вірну, люблячу дружину від безпідставних причіпок і гніту жорстокої свекрухи; він не зміг зберегти сім'ю й остаточно розірвати любовні пута, в які легко втягла його Варка – маніпулянтка людськими душами. Гнат жив не своїм життям, все відбувалося не так, як він того хотів. Він тільки тим і займався, що лише намагався прилаштуватися до ситуації – до материнських лайок, до сліз дружини, до любовних утіх чужої жінки. З часом незадоволення собою, життям, сім'єю, своєю роллю у стосунках з рідними і близькими людьми зовсім поглинуло Гната. Якийсь час йому ще вдавалося тримати емоції в собі, проте накопичений негатив уже скоро дуже голосно вибухнув – Гнат зірвав злість на слабкій незахищеній Софії, позбавивши її життя і зруйнувавши своє щастя.

Варка – тип жінки, яка брала від життя усе й відразу. Для неї не існувало жодних моральних норм, вона нехтувала сільським кодексом честі, була далека від романтики, нікого не любила в житті, окрім себе. Не любила вона й Гната, який за тиждень мав присилати до неї старостів. Гнат тягнувся до Варки, гуляв з нею, відганяв від неї усіх парубків, але не через те, що Варку вважали красивою, чи він її вірно любив. Красивих дівчат у селі було багато. Справа у тому, що Варка мала схожий до його матері характер. Якби Гнат ріс у люблячій сім'ї, був оточений материнською любов'ю і щирістю, знав з дитинства підтримку, бачив повагу до людей, то не обрав би собі в пару дівчину, яка могла легко жартувати з усіма хлопцями, була не для одного, а для всіх і яка, "аби свого доказати, піде й до чорта на обід" [2, с. 203]. А у Гната були холодні стосунки з матір'ю. Аби чогось добитись від сина, вона тільки й знала, що "насадити", "гризти", поки не вийде, як сама того хоче. Тому Варка стала емоційно близькою Гнатові, його тягло до неї, а її мало хвилювали його стан, бажання, самопочуття, плани. Не можна було сподіватися, що Варка і після заміжжя з Гнатом, не "жартувала" б з іншими чоловіками. Ні любов, ні шлюб, ні ще якась ситуація не змінили б психологію легковажної жінки.

Маючи таку натуру, Варка легко могла б продемонструвати невірність у шлюбі задля різноманітності у житті.

І. Тобілевич показав, що Варка не вмiла і не хотiла програвати. Вона не замислювалась, що з того вийде, але побачивши, що нiякими умовляннями не могла повернути Гната, на зло йому вхопилась за першого-лiпшого хлопця, якого до цього навiть зневажала: "Нi! Треба кувать залiзо, поки гаряче... Ти одбивав вiд мене парубкiв, а тепер за першого, якого стрiну, хоч i зараз, – ухватюсь, i не я буду, коли не вийду замiж ранiш, нiж ти опам'ятаєшся!" [2, с. 200]. Вiдступити, вiдйти вбiк, змиритися iз ситуацiєю, яка склалася, або ж навпаки, боронити свою любов, доводити своєю поведiнкою, що саме Гната вона любить – це не було в характерi Варки: "Не буду мучитися, не буду, не дiждеш, буду кепкувать над тобою, смiяться! Боже, боже, дай менi силу, дай менi смiх i радiсть, поможи менi помститися над моiм ворогом! <...> Весiлля! Щоб Гнат бачив, що я весела i не журюсь!.." [2, с. 208].

Варка – типовий образ спокусницi. Побравшись зi Степаном, вона продовжувала мстиво i бездушно затягувати Гната у свої тенета i руйнувати його сiм'ю. Гнат без спротиву, без почуття провини перед молодого дружиною дозволив Варцi втягнути себе у позашлюбнi стосунки. Драматург виступав проти жорстокостi спокусницi, вседозволеностi її поведiнки, проти жiнки, яка "чистої свiтлої любовi до нього [Гната. – С. Д.] не знає, а лише органiчний потяг" [1, с. 428], адже нi Варка, нi Гнат зовсiм не хотiли чути i бачити страждань зрадженої Софiї. Гнат не був сильною особистiстю, вiн став жертвою в руках Варки. Сильний та свiдомий чоловiк не продовжував би стосункiв, у яких його зрадили, не дозволив би руйнувати свою молоду сiм'ю. Пiд впливом насолод iз Варкою, пiд тиском жаги до неї, Гнат усю свою незадоволенiсть життям та злiсть вилив на нi в чому не винну Софiю, адже людина з низькою самооцiнкою, з будь-якими внутрiшнiми конфлiктами весь свiй негатив природним шляхом транслює на того, з ким живе. Варка фактично пiдвела Гната до прiрви, в яку його i зiпхнула.

Софiя – чиста вiд природи, вiрна у своїх почуттях до батька i чоловiка, вiдкрита до людей – найбільша жертва у п'єсi

І.Тобілевича. Софія належала до типу людей, які були переповнені любов'ю до інших, але не вмiла любити себе. Якби Софія змогла полюбити себе, якби вперше в житті навчилась поважати свої бажання, то вона змогла б обійтися без тяжких, "токсичних" стосунків зі свекрухою, легко б їх позбулася і щасливо жила б своєю сім'єю. З "жертвами" ніхто не рахується, їх не поважають, їх звинувачують у всьому, вони самі тяжко працюють, але нікому і ні в чому не можуть догодити. На підтвердження цього красномовно говорять стосунки Софії і Ганни, яка почала "грязити" молоду невістку на другий день після весілля, Софії і Гната, який не розумів, що ж повернуло його знов до Варки. А винною у всіх ситуаціях для інших була саме Софія, бо вона, стиснувши зуби, терпіла образи і приниження з боку свекрухи і чоловіка. У чому можна звинувачувати Софію, то лише в тому, що вона безмовно дозволила повністю звалити на себе всі клопоти по господарству і всю вину за все погане, що відбувалося навколо її сім'ї, брала на себе.

Софія, як потенційна жертва, нікому не вмiла говорити "ні", вона – добра від природи – боялася когось образити чи словом, чи навіть поглядом. Софія, фактично, захищаючи інтереси брехливої Варки і нічого не підозрюючи про підступні плани останньої, собі на шкоду "підштовхнула" власного чоловіка до чужої жінки. Промовистою у цьому контексті є така сцена:

"В а р к а. Ой голубчику, Гнате, іди мерщій, вирятуй мою телицю.

С о ф і я. Що там?

В а р к а. Упала в рiв, сестро, і застрягла...

Г н а т. Хіба там нема кому вирятувать?

В а р к а. Нема ні душечки, тільки дід Хома... Іди-бо, а то залетється, пропаде скотина, вона ж у мене одна.

С о ф і я. Чого ж ти стоїш, Гнате? Іди мерщій, на шапку. Мерщій же, а то справді ще пропаде скотина.

Г н а т. Ходім удвох.

С о ф і я. Ну, вигадай! Бери його, сестро, тягни! (Сміється)" [2, с. 222].

Варці цього і треба було, і вона без жодних вагань забрала Гната, який опісля так і не зміг виплутатись із її вміло розставлених сіток. Якби Софія уміла говорити "ні" злій свекрусі, лжеподрузі, гультю-чоловіку, якби вміла любити себе і поважати свої почуття, вона б не стала жертвою в руках обмежених, бездушних людей, а жила б спокійно, щасливо і раділа б життю.

Ганна – агресивна жінка, яка одне що і вміла – це лаяти всіх і лаятися з усіма. Ганна не вдалася ні як добра господиня, ні як статечна жінка, ні як любляча матір. І. Тобілевич, добре знаючи такий тип жінок, зумів досить зримо представити Ганну у п'єсі, як емоційно імпульсивну жінку, злу свекруху, яка була усім незадоволена, не давала спокою нікому навколо й усі свої негативні емоції спрямовувала на оточуючих її людей ("Г н а т . . . *(До матері)* Чого ви плачете? Самі нападаєте на всіх, всім у вічі лізете, всіх сварите, та ще й плачете!" [2, с. 234]). Без лайок Ганна не могла жити, вона не знала у них міри. Пащекувала скрізь і з усіма. Це було особливістю її характеру і вона вважала таку свою поведінку великим досягненням. Найбільше від неї перепало Софії ("Г а н н а. Хіба невістку на те беруть у хазяйство, щоб з нею панькатись?" [2, с. 238]). Ганна сама була безталанна, однак з іншими поводитися мстиво і жорстоко. Вона дозволяла собі таку поведінку, бо пам'ятала, як замолоду над нею знущалися пани, ображала власна свекруха. Нездорові стосунки в сім'ї не могли не призвести до біди. Ганна ніяк не хотіла змиритися і визнати негативні риси свого характеру, які мали згубний вплив на життя не лише Софії, а й Гната. Хвора Ганнина психіка, постійні її агресії зробили свою справу – вона занастила сина і втратила невістку. Драматург чітко зобразив катастрофу через негативні риси характеру Ганни, виявлені в негідних діях щодо людей, у її повній нездатності свідомо регулювати свою поведінку.

Іван – це уособлення доброти і м'якості характеру, взірець люблячого батька. Він ладен був небо прихилити для щастя єдиної доньки, яку виростив сам після смерті дружини. Разом із тим – це пасивний тип. Він страждав від агресії Ганни не менше за Софію. Іван не був зорієнтований на власні сили, а тому не міг протистояти злу, аби зарадити біді і вберегти єдину доньку

від передчасної смерті. На жаль, Іван не розумів, що ні краса, ні любов не потребують жертви. Нема в житті такої мети, заради якої треба щось терпіти у стосунках. Якщо негатив чи агресія в сім'ї проявилися одного разу, вони проявляться знову, і конфлікт – неминучий, а на пізній стадії розвитку стосунків він уже завдасть нестерпного болю. Іван не розумів цього, а тому і не шукав вихід із ситуації, що склалася.

Отже, талант І. Тобілевича поклав початок утворенню нового репертуару для самостійного українського театру. П'єса "Безталанна" стала рухливою, мінливою, по-новому народженою художньою системою, якою автор намагався досягнути людську психологію, шукаючи відповідь на вічне питання: "хто винен?". Нові деталі (характеристика через образи інших дійових осіб, мовна індивідуалізація, розкриття переживань дійових осіб тощо) психологічно індивідуалізували образи, поглибили розуміння характеру дійових осіб. Спираючись на традиції українського побутового театру, І. Тобілевич продемонстрував особливі сюжетні риси драми, наповнив її структуру новими якостями, на власне реалістичному ґрунті розкрив "недолю скривджених, причини деморалізації особистості, ідеал людини за народницькими зразками" [цит. за: 3, с. 450]. Драматург зумів майстерно, по-художньому переконливо розкрити психологію головних дійових осіб, представити трагедію кожного з них, надавши п'єсі риси психологічної драми.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карпенко-Карий І. (Тобілевич) Лист до М. Старицького *Матеріали до вивчення історії української літератури: в 5 т.* Т. 3: література другої половини ХІХ ст. Київ: Радянська школа, 1960. С. 424–429.
2. Карпенко-Карий І. Драматичні твори. Київ: Наукова думка, 1989. 608 с.
3. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: підручник: у 10 т. Київ: ВЦ "Академія", 2013. Т. 2: У пошуках іманентного сенсу. 624 с.
4. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ: Наукова думка, 2000. 848 с.
5. Франко І. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). *Матеріали до вивчення історії української літератури: в 5 т.* Т. 3: література другої половини ХІХ ст. Київ: Радянська школа, 1960. С. 429–433.
6. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 27. 464 с.

## REFERENCES

1. Karpenko-Karyi I. (Tobilevych) Lyst do M. Starytskoho Materialy do vyvchennia istorii ukrainskoi literatury: v 5 tomakh. T. 3: literatura druhoi polovyny XIX st. Kyiv: Radianska shkola, 1960. S. 424–429.
2. Karpenko-Karyi I. Dramatychni tvory. Kyiv: Naukova dumka, 1989. 608 s.
3. Kovaliv Iu. Istoriia ukrainskoi literatury: kinets XIX – poch. XXI st.: pidruchnyk: u 10 t. Kyiv: VTs "Akademiia", 2013. T. 2: U poshukakh imanentnoho sensu. 624 s.
4. Starytska-Cherniakhivska L. Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary. Kyiv: Naukova dumka, 2000. 848 s.
5. Franko I. Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi). Materialy do vyvchennia istorii ukrainskoi literatury: v 5 tomakh. T. 3: literatura druhoi polovyny KhIKh st. Kyiv: Radianska shkola, 1960. S. 429–433.
6. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 tomakh. Kyiv: Naukova dumka, 1980. T. 27. 464 s.

Стаття надійшла до редакції 18.02.21

**S. I. Diachenko**, PhD, Associate Prof.,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv  
e-mail: vchena\_rada@univ.kiev.ua

### **CALLED FOR HIS NATIVE STAGE (To the 175th anniversary of the birth of I. Tobilevych)**

*The article states that due to decrees and prohibitions of the imperial government until the second half of the XIX century, the repertoire of the Ukrainian stage was monotonous and uninteresting. Ukraine was artificially deprived of its national theater for a long time. Nevertheless, conscious Ukrainians did not pay attention to any oppression and obstacles, and stubbornly searched for optimal ways to solve the urgent issue. One such way was to spread the national performing arts through amateur creative groups. However, for the formation and development of a new professional theater in Ukraine, it was necessary to change and supplement the old theatrical repertoire and create a new one. I. Tobilevych, an outstanding artist and a great playwright with a clear and broad worldview, undertook to enrich the stage repertoire with great enthusiasm. The playwright tended to move away from the established patterns of theatrical art, specifically made his plays more psychological by deepening and revealing the souls of ordinary people. In the drama "The Miserable", which is considered to be the first psychological drama in Ukraine, I. Tobilevych deliberately abandoned the excessive number of minor actors minimizing the stage fuss, and the events in the play unfolded in close to real life conditions, mostly in ordinary peasant houses. The author of the play did not seek to create external spectacular spectacles or to fill the whole action with everyday ethnographic pictures, but he directed all his talent to reveal the psychological drama of the protagonists. The article analyzes the moral, ethical and psychological problems that are clearly traced in the play, reveals the inner moods of the characters, their confrontations, the struggle of the individual with himself, psychological conflicts. The author of the article emphasized that in the drama "The Miserable" I. Tobilevych quite successfully and convincingly recreated one of the many moments of life that often occur in human life; the main protagonists of the drama, such*



as Gnat, Varka, Sofya, were shown in their usual environment, particularly among young people, at vechornytsi or in everyday household chores. The playwright not only created a fascinating, spectacular spectacle to show it in the light of the ramp, but also revealed the complex psychological drama that took place in the lives of each of the main characters. He directed all his talent to the realization of his plans, delving into the souls of ordinary people and truthfully revealing the tragedy of each hero of the drama. Who is to blame for the tragic conflict between the characters? I. Tobilevych did not give a clear answer to the question, and critics of literature did not find it as well, believing that none of the protagonists was to blame for this. The author of this article tried to understand and show that the blame for the tragic end of the drama "Talented" lies to some extent on each participant in the conflict as all the actors destroy their happiness and each other with their own hands. In the end, it is proved that the playwright skillfully, artistically and convincingly revealed the psychology of the main characters, presented the tragedy of each of them, giving the play the features of psychological drama.

**Keywords:** I. Tobilevych, new professional theater, dramaturgy, stage repertoire, stage drama, actors.

УДК 821.161.2:82.091.Карпенко-Карий  
DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.81-92>

**С. В. Задорожна**, канд. філол. наук, доц.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ  
e-mail: zadorojna1956@ukr.net

## **"НАЗАР СТОДОЛЯ" Т. ШЕВЧЕНКА В ОСОБИСТІЙ І ТВОРЧІЙ ДОЛІ І. КАРПЕНКА-КАРОГО**

*Розглянуто міру впливу п'єси Т. Шевченка "Назар Стодоля" на особисте і творче життя І. Карпенка-Карого. Проаналізовано спільність ідейно-художніх позицій обох митців, розуміння ними сутності театру, його суспільної ролі. При зіставленні п'єси "Назар Стодоля" Т. Шевченка зі знаковими комедіями І. Карпенка-Карого "Мартин Боруля" і "Хазяїн" основну увагу зосереджено на подібності їх стильової манери, засобів драматургічної техніки. Розкрито приховані у підтекстах творів двох митців ті глибинні смислові шари, які засвідчили тяглість національної проблематики української класичної драматургії.*

**Ключові слова:** Т. Шевченко, І. Карпенко-Карий, театр, драматургія, вплив, типологія, "Назар Стодоля", комедія, конфлікт, національна проблема, еліта.

Будь-яка публікація, яка передбачає зіставлення імені Тараса Шевченка з іншою творчою особистістю, наражається на цілу низку труднощів. І у запропонованому випадку таке поєднання може сприйматися як несподіване чи й силуване, адже йдеться

не лише про різне духовне "походження", а й про різні сфери творчого самовираження: Т. Шевченко – художник і поет, а І. Карпенко-Карий – актор і драматург. Утім, коли спробуємо заглибитися в суть життя і спадщини цих постатей, то відкриються суттєво інші перспективи, а наявні відмінності видадуться такими, що не заступають глибокої внутрішньої спорідненості обох митців, їх суттєвої естетичної близькості. За своєю творчою "сродністю" Т. Шевченко – не драматург, хоч, окрім драми "Назар Стодоля", він писав трагедію "Никита Гайдай", мав намір написати драму "Слепая красавица". Проте загально визнано, що його поеми – це, по суті, поетичний аналог драматургічного жанру, особливо "Наймичка", "Слепая", "Відьма", "Сотник", "Великий льох", "Невольник", "Марія", "Сон", а поема "Гайдамаки" мала свого часу блискучу сценічну версію у постановці Леся Курбаса в театрі "Березіль". Зацікавлення ж Т. Шевченка театром були широкими й різнохарактерними.

Інтерес Т. Шевченка до театру й драматургії був активізований Петербургом, його культурним середовищем. Відвідування чи не всіх театральних прем'єр, та ще й у компанії з К. Брюлловим, знайомство з багатьма драматургами й театральними критиками переконали Т. Шевченка в колосальній суспільній ролі театру, його активній виховній функції. Таке розуміння згодом зміцніло завдяки дружбі з великими майстрами тогочасної драматичної та оперної сцени – М. Щепкіним і С. Гулаком-Артемовським (до речі – етнічними українцями). Інтерес до музики й театру був настільки глибоким, що його не змогла притлумити навіть засланська каторга. "Вечером <...> Белов и Татаринов играли в четыре руки увертюру из "Вильгельма Телля", а потом некоторые вещи духовного содержания Гайдена. Божественная музыка! После музыки зашла речь о театре" [7, с. 233], – писав Т. Шевченко в "Журналі" про свій побут у Нижньому Новгороді. Цікавий фактаж про безпосередні зв'язки митця з театальною культурою, діячами тодішньої сцени подає не лише щоденник, а й його автобіографічні повісті, листи. "Шесть дней, шесть дней полной, радостно-торжественной жизни!.. Я все еще не могу прийти в нормальное состояние от волшебного,

очаровательного видення. У мене все еще стоит перед глазами городничий, Матрос, Михайло Чупрун и Любим Торцов. Но ярче и лучезарнее великого артиста стоит великий человек, кротко улыбающийся друг, мой единственный, мой искренний, мой незабвенный Михайло Семенович Щепкин" [7, с. 222], – писав Т. Шевченко про приїзд М. Щепкіна до нього в Новгород і виконання актором на сцені місцевого театру ролей у п'єсах М. Гоголя, М. Шевельова, І. Котляревського, О. Островського.

М. Щепкін був не лише для Т. Шевченка, а й для більшості діячів українського професійного театру найавторитетнішим учителем. Його розуміння суті театрального мистецтва, майстер-класи акторської гри, манера виконання, сумлінність у ставленні до ролі були характерними й для більшості акторів театру корифеїв, зокрема й І. Карпенка-Карого. Отже, одне з джерел формування естетичного смаку й театральної культури Шевченка й Карпенка-Карого було спільним.

Уперше про драму "Назар Стодоля" Т. Шевченко згадує в листі до Я. Кухаренка 1843 р.: "Скомпонував ще я маленьку поему "Гамалія" <...> і "Назара Стодолю" – драма в трьох актах. Помосковському. Буде на театрі після Великодня" [3, с. 65]. З різних причин п'єса була виставлена через рік, на різдвяні свята, у постановці аматорського колективу студентів Медико-хірургічної академії. У контексті тогочасного театрального репертуару драма "Назар Стодоля" вирізнялася своїм національним еством і, здавалось би, була далекою від інтересів і смаків столичної глядацької зали. Проте глибинно національне було злотоване із загальнолюдським і забезпечене такою високою драматургічною майстерністю автора, що п'єса стала однією з улюблених і серед акторів, і серед глядачів. Як свідчать численні рецензії, газетні оголошення, спогади й суфлерські примірники, упродовж сорока років, починаючи з 70-х, вона виставлялася понад 145 разів як російськими, так і українськими трупами.

З 80-х рр. п'єса стала постійним набутком репертуару українського професійного театру в постановці труп М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського. Брати

Тобілевичі зіграли в ній усі головні ролі, а старший із братів, Іван, грав роль Хоми Кичатого.

І. Карпенка-Карого настільки полонили образи "Назара Стодоли", що він навіть до свого псевдоніма від імені батька додав прізвище свого улюбленого сценічного героя Гната Карого, а своїм старшим дітям дав імена Назара й Галі. Та й свою подружню пару, Надію Тарковську, із роду, що дав культурі всесвітньо відомі імена поета Арсенія і кінорежисера Андрія Тарковських, майбутній драматург зустрів завдяки Шевченковій п'єсі. У 1866 р. аматорський гурток м. Єлисаветграда ставив "Назара Стодолю", де Іван Тобілевич і Надія Тарковська грали ролі Назара і Галі.

Текст визначав, а чи й утверджував не лише манеру театральної гри, а й стиль життя родини Тобілевичів, у якій "Кобзар" Т. Шевченка був настільною книгою. Що ж стосується впливу Шевченкового "Назара Стодоли" на драматургічний доробок І. Карпенка-Карого, спеціальні дослідження, по суті, відсутні, однак є цікаві принагідні розмисли В. Шубравського, Л. Мороз, Л. Дем'янівської [9; 5; 1]. Так, на переконання Л. Мороз, Шевченків текст формував стиль не лише акторської гри І. Карпенка-Карого, а і його драматургії, що, на думку дослідниці, засвідчує "стислість, чітка продумана композиція, без будь-яких відхилень від основного сюжету, небагатослівність героїв – і водночас потужна енергетичність кожної фрази, емоційна наповненість" [5, с. 77]. Нам видається, що більш значущою за окремі елементи стильової подібності є співвіднесеність заявлених в обох драматургів глибинних проблем українського національного буття. Такий аспект дослідження – це ще один переконливий приклад тяглості української національної драматургії, але задля цього слід поглянути на тексти, як сказав би Я. Розумний, "примруженим оком".

Генетично й типологічно драма "Назар Стодоля" Т. Шевченка була пов'язана з драматургічною практикою його попередників, щонайперше – драматургією І. Котляревського. "Наталка Полтавка" була тим зразком, який проклав шлях українській класичній драматургії, визначивши її образно-стильовий феномен: життєвість образів і ситуацій, симпатію автора до

благородства трудящої людини і, що найголовніше, показ основних засад національного буття. Але за своїми ідейно-художніми особливостями, типом конфлікту, проблемно-тематичним полем п'єса Т. Шевченка була новаторською, такою, що поглибила показ непримиренності життєвих інтересів і суспільних позицій конфліктуючих сил, увиразнивши соціальний зміст національно-політичним підтекстом.

"Назар Стодоля" Т. Шевченка демонструє відмінну і від "Наталки Полтавки", і від "Сватання на Гончарівці" сценічну ситуацію, відтворюючи суспільну атмосферу України другої половини ХІХ ст., коли основні позиції політичного, економічного і військового життя належали козацькій старшині, адже основними адміністративно-територіальними одиницями були в той час полки і сотні. Отже, йшлося про державотворчий провід козацької України, про суспільну еліту – сотників, полковників, – суперечності всередині якої руйнували державний організм, призводили до самопоборювання того, що було зведене дорогою ціною.

За слухним зауваженням уже згадуваної Л. Мороз, "вочевидь, надто вузько говорити про конфлікт цього твору як суто соціальний" [5, с. 79], хоча в основі протистояння – не співмірність статків чигиринського полковника і хорунжого Назара Стодоли, бо ж саме майновий ценз зятя є вирішальним для сотника Хоми Кичатого у вирішенні долі його дочки. Сотник прагне не віддати заміж, а, по суті, продати свою Галю за червінці полковника. Його монолог більш ніж промовистий: "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" [8, с. 43]. Хомі хочеться "почоту, поваження, поклонів", а їх, на його думку, забезпечить йому родичання з полковником, а не з тим "горобцем безперим" – Назаром. З реплік Галі з'ясуємо, що полковник Хомі до пари, бо "тільки у його, паскудного, і мови, що про наливку та про вареники" [8, с. 37]. Думки ж Назара – про Січ, "про славні діла козацькі, про Саву Чалого, про Свірговського, про всіх жвавих козаків наших" [8, с. 83]. Таким чином, соціальний мотив поглиблюється національно-

політичним, адже йдеться про деформацію козацької старшини, її ненаситну жадобу збагачення, егоїстичну боротьбу за власні, а не державні інтереси.

Якщо у попередніх творах Т. Шевченко захоплюється героїкою минулого, "гетьманами в червоних жупанах", то у "Назарі Стодолі" він пропонує пильніше придивитися до козацького середовища, старшинської верстви, її природи, життєвих інтересів. Обрана автором-романтиком неординарна ситуація як час дії (сватання на Різдво) яскраво увиразнювала брутальне єство сотника Кичатого, бо в час, який передбачав особливу чистоту, просвітленість помислів і благочестивість поведінки, він демонструє підлість, лицемірство, неприховане хамство, що руйнувало канонізовану громадою думку про старшину як провідну верству. Тому автор й обирає з-поміж українських колядок ту, яка є суголосною його роздумам про руйнацію козацько-старшинського середовища: "Бачить же Бог, бачить Творець, // Що мир погибає, // Архангела Гавриїла // В Назарет посилає" [8, с. 50].

Кичатий і сам усвідомлює своє мутантство: "Ще в Братських серце моє чуло, що з мене буде великий пан. Було, говорю одно, а роблю друге; за се називали мене двуличним. Дурні, дурні! Хіба ж як говорим про огонь, так і лізти в огонь?" [8, с. 43]. Кичатий – до певної міри прізвище промовисте, коренева основа його – від слова "кичка". Одне з його значень, як свідчить словник Б. Грінченка, – "оставшийся въ земль послѣ срубленного дерева его пень или корень" [6, с. 32]. Образ трухлявого дерева, підточеного шашелями на зразок Галаганів, Киселів і Кочубеїв-Нагаїв, зустрічаємо й в одному з передостанніх віршів Шевченка, так що асоціації в нашому випадку не силувані. Сотник Кичатий – обрубане дерево, корч, символ виродження козацької старшини, національної еліти. Колишній провід перетворився на владну верхівку, що своїми вчинками й ідеалами контрастує з народним середовищем. Саме тому соціальний вододіл між двома світами підкреслюється і композиційно: перша дія – світлиця Хоми, друга – вечорниці в хаті бідної вдови. Завдяки відповідному структуруванню тексту автор відмежовує світ наживи і лицемірства від світу

благородства й високої духовності. Почуваючи "владсть і силу" не лише над дочкою, а й над своєю челяддю, Хома відверто, силоміць нав'язує всім свою волю. Його мова лайлива, брутальна, сповнена презирства й наруги над нижчими від себе: "Я вас перевішаю!", "Киями його, собаку!", "Беріть, рвіть його!", "Нехай здыха <...> а ви тим часом шкуру зніміть" [8, с. 87–89]. Згадаймо, що і в "Наталці Полтавці" маємо сатиричне змалювання сільських багатіїв, своїх же таки доморослих макогоненків і возних, які за непослух могли і в холодну посадити, і "відправити туди, де козам роги правлять".

Нагадаємо, що основні персонажі драматичних творів І. Карпенка-Карого – не "пани польські", а сільські багатії, "хазяйственні мужики", землевласники, представники владної верхівки, яка могла б сформуванати провідну верству, а натомість стала бичем для громади. Виявивши себе талановитим автором драми, І. Карпенко-Карий все ж вважав, що на новому етапі суспільного життя потрібна саме комедія, найперше – сатирична, яка б таврувала різного роду лиходіїв з їх аморальністю, наругою над бідним. Попри інший жанр та інший тип конфлікту, комедії Карпенка-Карого співвідносяться з Шевченковою п'єсою маркуванням болючих питань національного буття, хоч і заявлені вони не декларативно, а нуртують у підтексті. Ілюстративний ряд для такого порівняння можуть скласти хоча б комедії "Мартин Боруля" і "Хазяїн".

Комедія "Мартин Боруля" побудована на дійсних фактах із життя сім'ї Тобілевичів. Батько драматурга, зубожілий шляхтич, добивався визнання роду дворянським, але через різночитання прізвища у документах його зусилля виявилися марними. Ця сімейна ситуація була піднесена у комедії до рівня широкого узагальнення, підстави для якого давали реалії суспільно-політичного життя. У тексті про них не йдеться, але і читачу, і глядацькій залі пояснювати було зайвим, що йшлося про жалувану грамоту дворянству – царський документ, що видавався вихідцям із козацької старшини. Є. Маланюк назвав те "жалування" найдалекосяжнішим репресивним заходом царизму. "В той спосіб нашому народові віднято його аристократію, колишня провідна верства тратила свою

національну й особисту індивідуальність, була вповні залежна від примхи того чи іншого урядового петербурзького чиновника" [4, с. 62]. Грамота розколола козацьку шляхту, витіснила лицарський дух, породивши "дядьків отечества чужого". Промосковська орієнтація донедавна націєтворчого і державотворчого проводу України дозволяла купувати чини й маєтки. Колишні козацькі старшинські обійстя стали називатися "Убежище", "Отрада", "Услада", своїм переінакшеним на московський лад життєвим укладом засвідчивши жахливе національне й духовне відчуження.

Йшлося не просто про прагнення селянина вибитися в люди, що неодноразово засвідчувала європейська література XIX ст., від Мольєра чи Мопассана починаючи й Чеховим завершуючи. Йшлося про колосальну за руйнівними наслідками проблему, що відлунує і в столітті XXI. Образ Хоми Кичатого з Шевченкового "Назара Стодолі" доповнювався іншим персонажем, паном Провінціаленком з одноактної комедії невідомого для читацького загалу і маловідомого навіть для фахової аудиторії Романа Андрієвича, сучасника Т. Шевченка. Комедія його авторства "Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия" була надрукована в 1831 р. і, по суті, відображала побут обжалуваного царською грамотою новоспеченого поміщика, замаскованого назвою під представника давнішого часу. Соціально-побутова тема в ній постає в тому ж ракурсі, що й у комедії І. Карпенка-Карого "Мартин Боруля". Автор зосереджує свою увагу винятково на зображенні самодурства, невігластва й тупого чванства провінційного поміщика, що намагався запровадити в своєму домі спосіб життя і манеру поведінки московського дворянства. Сутність комічного зображення московського звичаю у побуті "світлого" панства, як і в Карпенка-Карого, визначають елементи народного гумору, що здобули в комедії Андрієвича естетичне буття. Іронія, народні дотепи, прислів'я, приказки зумовлюють не лише стильові особливості тексту, а і його художню ідею, висловлену прислів'ям "каплоуху хоч родзинками годуй, а вона однак каплоуха".



У комедії "Мартин Боруля" зображено такого ж "уродзогого шляхтича", яким керує честолюбство, прагнення вибитись в люди, стати на "дворянську лінію". Мартин докладає відчайдушних зусиль, аби домогтися "сопрічісленія к дворянському его роду", бути вписаним в "дворянську родословную книгу" [2, с. 149]. І хоч інший персонаж, Гервасій, намагається переконати Борулю, що обидва вони "голопуза шляхта", "щабльова", дворяни, "що повипадали крізь щаблі своїх, невшитих лубками, возів" [2, с. 161], Мартин не втихомирюється і діє, аж "чуб йому свердлом стає". Він муштрує домашніх, вимагаючи від них старосвітське узвичаєне "тату" й "мамо", що звучить тепер для нього "по-мужичи", замінити на "папінька" та "мамінька". Та й дочку свою, Марисю, як і Хома Кичатий свою Галю, прагне видати заміж за чиновника з міста, бо "не приходиться дворянці йти за простого хлібороба" [2, с. 160].

З метою висміяти свого персонажа автор вдається до різних засобів: комізму ситуацій, неперевершених колоритних реплік, опосередкованої через мову інших персонажів характеристики, на зразок "поки був чоловіком, і не вередував, а паном зробили – чорт тепер на нього й потрапе" [2, с. 158]. Не меншого значення надає І. Карпенко-Карий, як і Т. Шевченко стосовно Хоми Кичатого, монологів, бо саме мовна самохарактеристика дозволяє сповна зрозуміти міру саморуйнації героя.

Попри всі зусилля, Мартину не вдалося відновити статус "уродзогого шляхтича": зашкодила одна буква в написанні його прізвища у дворянських паперах. І знову його називатимуть "бидлом", а його сина – "телям". Зображуючи Мартину Борулю в ситуаціях, що викликають сміх і не раз сягають рівня шаржу й гротеску, автор долучає й іншу тональність – щемливий біль від приниження людської й національної гідності українця. Йдеться ж не лише про самопоборювання "борулями" своєї суті, йдеться і про колоніальний статус українців, що ставив їх у ситуацію нелегкого вибору: зникнути чи переінакшитись, пристосуватись до московської метрополії.

Глибокі суспільні зміни, розвиток нових, капіталістичних, відносин зумовили появу в творчості І. Карпенка-Карого проблемної, "серйозної комедії", класичним зразком якої є "Хазяїн". Не пориваючи з національною театральною традицією (бо ж у центрі зображення так само народне життя і народні типи), він усе ж таки виводить українську драматургію з кола хатніх, особистих проблем, головну увагу зосереджуючи на громадських питаннях і настоях, на економічному розвитку народного життя.

У центрі зображення, як і в п'єсі Т. Шевченка, – представник владної верхівки, новий господар життя, мільйонер-землевласник Терентій Пузир. Девіз його життя – "хазяйство або смерть", єдина втіха – безкінечна нажива, нічим не виправданий бізнесовий азарт. Для нього будь-що має значення тільки тоді, коли на ньому можна зробити "комерцеский гендель". Мораль, освіта, культура, громадські справи Пузиреві "без надобності". У нього все переводиться у грошовий еквівалент. Навіть майбутній зять для Пузиря, як і для Хоми Кичатого, – це живі гроші, тому "учителишка" Іван Калинович для Соні йому не підходить. Пузир – ніким і нічим необмежена сила, господар життя, слово якого для всієї околиці – закон.

Заперечуючи спосіб функціонування "хазяйського колеса" мільйонера-аграрія, автор пропонує читачеві "відчитати" смислове наповнення назви, її емоційний підтекст: він зневажливо-заперечний чи виправдально-стверджувальний? Адже йдеться про міцного господарника, що не все, що перейняв від селянського роду, втратив у погоні за наживою. Пузир працьовитий, цілеспрямований, себе молодого він тільки й пам'ятає у невсипущій селянській праці, та й Феноген, як права рука хазяїна, відзначає його особливу, ревну працьовитість: "<...> таких хазяїв мало світ родить" [2, с. 382]. А тому ні в назві, ні в багатьох ситуаціях, у яких діє Терентій Гаврилович, іронії немає, а є визнання за ним його хазяйської сили, об'єктивної цінності його фігури, без якої процеси капіталізації українського села немислимі. Саме з таких господарів і мусить формуватися владна верхівка українського хліборобського роду. Отже, як і у Т. Шевченка, в І. Карпенка-Карого соціальне начало поглиблюється національним.

Автор спонукає читача домислити, що ж може втримати Пузиря на позиції господаря життя. Один із висновків пропонує Л. Дем'янівська: "Хто спланує своє життя по-іншому, той з овечого генерала виросте в справжнього могутнього господаря життя: він і дітей в гімназіях вивчить, і сам цивілізується <...>, поставить собі на службу всіх і вся, навіть облагородить свою грубу і хижу натуру. В перспективі це одна з крупних фігур капіталістичного світу" [1, с. 92]. Приймати чи не приймати такий висновок – справа читача, та й глядач виходить після вистави з несподіваними для себе висновками. Комедія і сьогодні "живе" на сцені поруч із "Назаром Стодолею" Т. Шевченка.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дем'янівська Л. Іван Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Київ: Либідь, 1995. 144 с.
2. Карпенко-Карий І. Драматичні твори. Київ: Наукова думка, 1989. 604 с.
3. Листування Тараса Шевченка / за ред. Сергія Єфремова / Репринтне видання. Черкаси, 2013. 1056 с.
4. Маланок Є. Нариси з історії нашої культури. Київ: Обереги, 1992. 72 с.
5. Мороз Л. "Назар Стодоля": світ символів. *Світу Тараса Шевченка*. Нью-Йорк – Львів, 2001. С. 76–81.
6. Словарь української мови: у 4 т. / упор. Б. Грінченко. Київ: Наукова думка, 1996. Т. 2. 582 с.
7. Шевченко Т. Дневник. Москва: Гос. изд-во худ. Лит., 1954. 340 с.
8. Шевченко Т. Назар Стодоля. Київ: Дніпро, 1985. 104 с.
9. Шубравський В. Драматургія Шевченка. Київ: Держлітвидав, 1957. 112 с.

### REFERENCES

1. Demianivska L. Ivan Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevych). Kyiv: Lybid, 1995. 144 s.
2. Karpenko-Karyi I. Dramatychni tvory. Kyiv: Naukova dumka, 1989. 604 s.
3. Lystuvannia Tarasa Shevchenka / Za red. Serhiia Yefremova / Repryntne vydannia. Cherkasy, 2013. 1056 s.
4. Malaniuk Ie. Narysy z istorii nashoi kultury. Kyiv: Oberehy, 1992. 72 s.
5. Moroz L. "Nazar Stodolia": svit symboliv. *Svity Tarasa Shevchenka*. Niu-York – Lviv, 2001. S. 76–81.
6. Slovar ukrainskoi movy: u 4 t. / Upor. B. Hrinchenko. Kyiv: Naukova dumka, 1996. T. 2. 582 s.
7. Shevchenko T. Dnevnyk. Moskva: Hos. yzd-vo khud. Lyt., 1954. 340 s.
8. Shevchenko T. Nazar Stodolia. Kyiv: Dnipro, 1985. 104 s.
9. Shubravskiy V. Dramaturhiia T.H. Shevchenka. Kyiv: Derzhlitvydav, 1957. 112 s.

Стаття надійшла до редакції 16.02.21

**S. V. Zadorojna**, PhD, Associate Prof.,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv  
e-mail: zadorojna1956@ukr.net

## **"NAZAR STODOLYA" BY T. SHEVCHENKO IN PERSONAL AND THE CREATIVE DESTINE OF I. KARPENKO-KARY**

*The main influence of T. Shevchenko's play "Nazar Stodolya" is considered to be decoded in this article on the subject of the personal and creative life of I. Karpenko-Kary. The identity of ideological and artistic positions of both artists, their understanding of the essence of the theater, its social role are analyzed. When comparing the play "Nazar Stodolya" by T. Shevchenko with the iconic comedies by I. Karpenko-Kary, "Martin Borulya" and "The Master", the main attention is focused on the similarity of their stylistic manner, means of dramatic technique. The deep semantic layers are revealed, which would be subsequently used to testify to the longevity of the national issues of Ukrainian classical drama are revealed hidden in the subtexts of the works of the two artists.*

**Keywords:** T. Shevchenko, I. Karpenko-Kary, theater, drama, influence, typology, "Nazar Stodolya", comedy, conflict, national problem, elite.

УДК 792.071(477):792.03(477.53)

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.92-102>

**С. В. Ленська**, д-р філол. наук, доц.,  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В. Г. Короленка, Полтава  
e-mail: svlenska@ukr.net

## **ДРАМАТУРГІЯ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ НА ПОЛТАВСЬКІЙ СЦЕНІ**

*Розглянуто контактні та творчі зв'язки театру корифеїв з розвитком театрального мистецтва в Полтаві. На прикладі творчої історії Полтавського театру розкрито особисту участь М. Заньковецької, М. Садовського та І. Тобілевича у формуванні репертуару і підготовці акторів у 1900-ті роки, а також описані постановки за п'єсами М. Старицького та І. Карпенка-Карого на полтавській сцені впродовж ХХ ст. і нині.*

**Ключові слова:** Полтавський академічний обласний музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя, театр корифеїв, М. Заньковецька, театральні вистави.

Історія розвитку театрального мистецтва на Полтавщині бере початок із 1808 р., коли в губернському місті з'явився так званий Полтавський вільний театр – один із перших на теренах

України російсько-українських професійних колективів, який мав власне приміщення, спеціально облаштований казенний будинок, який міг вміщати понад сотню глядачів. До 1812 р. його утримував Й. Калиновський [8, с. 751]. Трупа з успіхом гастролювала в Кременчуці, Ромнах, Катеринославі, згодом перебралася до Харкова.

Справді важливий етап у кількостолітній історії полтавського театру розпочався у 1818 р., коли його очолив І. Котляревський. Відчуваючи репертуарний голод, засилля російськомовних п'єс і брак перекладних творів для місцевого глядача, а також враховуючи естетичні потреби публіки, Іван Петрович написав "Москаля-чарівника" і свою безсмертну "Наталку Полтавку", створив не просто соціально-побутову драму, а "малоросійську оперу", наснажив її яскравими образами представників демократичних верств населення, увиразнив і доповнив сюжетні лінії народними, а також власними піснями. Сюжет п'єси був узятий із життя: полтавський селянин Методій Семижон привів до Котляревського свою небогу, яка розповіла, що мати хоче віддати її заміж за дрібного чиновника, а вона кохає іншого. Драматурга захопила ця історія. Першою виконавицею ролі Наталки була Тетяна Пряженковська (в інших джерелах – Пряженківська) [6]. Роль возного Тетерваковського блискуче виконував Михайло Щепкін. Вистава користувалася незмінним успіхом у публіки. Існує легенда, що на спектакль потай приходив юний Микола Гоголь, тоді учень Полтавського повітового училища. Так історія простої дівчини з народу, яка відстоювала власне право на кохання і людську гідність, ось уже кілька століть не сходить із полтавської (і не лише!) сцени.

Через матеріальну скруту Полтавський вільний театр припинив свою діяльність у 1821 р. На кілька десятиліть театральна активність то згасала, то відроджувалась. Нова сторінка в розвитку театального мистецтва пов'язана з іменами М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого. У 1901 р. відкрився Полтавський просвітницький будинок (у роки німецької окупації він був зруйнований, потім відбудований і там розміщувався кінотеатр "Колос", тепер сучасний кінотеатр "Візорія"). Простора зала вміщувала понад

800 глядачів. Прем'єрною виставою у 1901 р. став "Ревізор" М. Гоголя. Відомо, що завісу для комедії розписав Г. Мясоєдов [8, с. 771]. Саме в цьому приміщенні 30–31 серпня 1903 р. зібралися найкращі культурні сили українства з нагоди урочистого відкриття пам'ятника І. Котляревському, який споруджено в кількох десятках метрів від будівлі театру. Серед присутніх на урочистостях були і корифеї української сцени.

Символічно, що дебют геніальної Марії Заньковецької у 1882 р. відбувся саме в ролі Наталки, щоправда в її рідному Єлисаветграді. Але на Полтавщині вона була дуже часто: у складі трупи П. Саксаганського виступала в Полтаві "з 29.06 по 30.07. 1900, з 16.09 по 28.10 1901, у листопаді 1904, з 15.09 по 9.10. 1905 р., у Кременчуці – в кінці грудня – на початку січня 1907 р." [8, с. 906]. Марія Заньковецька чарувала полтавських глядачів майстерною грою, створювала глибокі, проникливі й витончені образи, з-поміж яких Олена у п'єсі "Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького, Аза в "Циганці Азі", Катря в "Не судилось", Горпина у водевілі "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" (усі п'єси М. Старицького) та інші. Кожна роль по-новому висвітлювала природний талант виконавиці, потребувала повної самовіддачі на сцені, що не могло не схвилювати глядачів. Проникливий, виразний голос, велика сила і правдивість чуття, щира емоційність – усе це приваблювало і хвилювало. Ось як згадує гру геніальної української майстрині сцени інша акторка, Олександра Яблочкіна: "Заньковецька уміла хвилювати людські серця, і, затамувавши подих, ми прислухались до кожного її слова, до кожного подиху, до кожної паузи" [1, с. 14]. Знаковою у творчому доробку мисткині була роль Софії у п'єсі І. Карпенка-Карого "Безталанна". Сама М. Заньковецька, за спогадами сучасників, особливо любила цей образ. Геніальна акторка зуміла тонко і проникливо розкрити трагічність долі героїні, яка в чомусь перекликалася з її особистою долею.

У 1901–1902 рр. творчі колективи корифеїв української сцени активно виступали в Києві, Катеринославі, Одесі, Полтаві, Кишиневі, а потім знову в Києві, Харкові, Миколаєві. Настав 1903 рік. Після шаленого успіху в Петербурзі трупа

П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого знову давала вистави в рідній Україні, зокрема в гастрольний тур увійшли Полтава, Миргород, Лохвиця, Золотоноша, Черкаси, Лубни. Про цей період збереглися спогади одного з акторів – І. Мар'яненка: "Ці гастролі в таких містах, як-от – Лубни, Лохвиця тощо – під свята та на свята збирали багато селян, що цілими валками з'їздилися з навколишніх сіл. Наші вистави були справжнім святом не тільки для селян, але й для нас, акторів; бо ми грали саме перед тим глядачем, для якого була написана більшість п'єс нашого репертуару і служити якому ми вважали за свій найперший, найсвятіший обов'язок" [5, с. 135–136].

У 1906 р. М. Садовський разом із М. Заньковецькою організував у Полтаві пересувний театр, який гастролював Україною, а через рік перебрався до Києва. Першим твором у репертуарі новоствореного колективу був "Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого, де головну роль блискуче виконував сам автор.

Марія Заньковецька блискуче зіграла чимало ролей на полтавській сцені, навчала талановиту молодь театральному мистецтву. Збереглися спогади М. Малиш-Федорець: "Коли приїхали до Полтави, почали готувати "Суєту", де я мала знову грати Наташу. Сюди був запрошений і відомий актор (герой-любовник) Іван Мар'яненко, а також Г. Борисоглібська, Ф. Левицький, дружина Карпенка-Карого – Софія, М. Заньковецька, Березовський, Олександра Герцик – дружина відомого співака І. Козловського та інші. Ми тут поставили також п'єси "Житейське море", "Не так сталось, як бажалось" та інші" [7, с. 124].

Упродовж 1911–1918 рр. при театрі був утворений Полтавський музично-драматичний гурток [8, с. 772], діяло Полтавське українське драматичне товариство, у 1919–1929 – Полтавський оперний театр. Першою виставою, поставленою молодими творчими силами гуртка, була драма "Не так сталось, як гадалось", прем'єра якої відбулася 10 грудня 1911 р.. Репертуар колективу включав класичні твори Т. Шевченка, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Б. Грінченка та інших авторів. За сезон 1912–1913 рр. було поставлено 25 п'єс. Відомо, що провідними акторами на той час

були О. Осмяловський, О. Герцик, Т. Баленко, М. Орел, М. Стоян-Дудниченко, М. Олексієнко, А. Левер, І. Безрідний [див.: 8, с. 764].

Однією з найяскравіших зірок полтавської сцени тієї доби була Олександра Герцик (1886–1964), дружина співака І. Козловського. Вона народилася в Полтаві, у 1906–1909 рр. входила до трупи М. Садовського, упродовж 1911–1918 рр. була примою Полтавського музично-драматичного гуртка. У 1930–1940-ті рр. перебувала в Москві, але з 1946 р. і до самої смерті жила у Полтаві [див.: 3]. Пройшовши школу М. Заньковецької і М. Садовського, Олександра Олексіївна блискуче втілювала образи класичних драматичних творів. Серед найвищих її творчих досягнень – Софія ("Безталанна" І. Карпенка-Карого), Харитина ("Наймичка" І. Карпенка-Карого), Олена ("Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького), Одарка ("Дай серцю волю – заведе в неволю" М. Кропивницького) Оріся ("Лісова квітка" Л. Яновської) [див.: 3].

Метою утвореного 1914 р. Полтавського українського театрального товариства було збереження і продовження традицій національного драматичного мистецтва, закладених корифеями вітчизняної сцени. Очолювали колектив Л. Леонідов і П. Каганець [8, с. 749]. Трупа не мала постійного приміщення, тому репетиції і вистави відбувалися в більш-менш пристосованих умовах: в їдальні Південного вокзалу, Губсільбудинку, Клубі трудящих, багато їздили по селах. Трупа активно займалася благодійною допомогою родинам загиблих під час Першої світової війни. Репертуар складали незмінні "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, і, звичайно, твори корифеїв – "Пошилися у дурні", "Невольник" М. Кропивницького, "За двома зайцями" М. Старицького, "Наймичка", "Сто тисяч", "Лиха іскра поле спалить і сама щезне" І. Карпенка-Карого та інші [див.: 8, с. 749–750].

Після реорганізації 1920 р. частина трупи перейшла до Полтавського оперного театру (1919–1929), в якому працював знаменитий музичний діяч, диригент М. Верховинець, а інші заснували новий театр "Рух" (1924). У новому театрі



режисерами працювали Д. Козачківський, М. Петлішенко (брат І. Мар'яненка і племінник М. Кропивницького) [див.: 8, с. 846]. Таке коротке життя колективу (неповний рік) пояснюється обставинами того часу: 1924 р. при губернському комітеті з боротьби з безграмотністю було створено театр "Жовтень". До акторського складу входив і талановитий письменник, представник "Розстріляного відродження" Петро Ванченко. Вже наступного року театр закрили.

1936 року було створено Полтавський український музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя, який існує й користується вдячністю глядачів і досі. У репертуарі театру, який із 2006 р. має назву "Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя", на всіх етапах його історії поєднувалися сучасні і класичні твори. Серед них незмінним успіхом користувалися п'єси корифеїв української драматургії.

Обов'язки головного режисера Полтавського театру в період з 1937 по 1951 р. виконував Родіон Єфіменко. Під його керівництвом здійснені постановки "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького, "Безталанна" І. Карпенка-Карого, "Украдене щастя" І. Франка, а також класична драма О. Островського "Остання жертва" і злочинна в ті роки "Любов Ярова" К. Треньова.

Оскільки театр постав на базі Харківського, чимало акторів першого виконавського складу приїжджали в Полтаву тимчасово (Валентина Варецька, Єлизавета Хуторна, яка починала ще в театрі Садовського, та багато інших). Серед відомих діячів тієї доби – актор і режисер Євген Коханенко (1886–1955), колишній січовий стрілець, заслужений артист УРСР (1930) (похований у Полтаві); Катерина Олександрівна Осмяловська (1904–1997), народна артистка УРСР (1951), донька актора і режисера Полтавського гуртка Олександра Осмяловського.

Під час німецької окупації Полтави (1941–1943) майже всі великі будівлі міста були зруйновані. Тому після повернення з евакуації навесні 1944 р. тимчасовий прихисток творчі працівники отримали у приміщенні Полтавського повітового училища, де нині

функціонує Науковий ліцей №3. У 1953 р. було вирішено побудувати спеціальне приміщення для театру, яке урочисто відкрили 7 листопада 1958 р. У повоєнний час одна за одною відбувалися постановки класичного зарубіжного і вітчизняного репертуару, ставилися нові п'єси тогочасних авторів.

Трагікомедія І. Карпенка-Карого "Мартин Боруля" присутня в репертуарі театру з 1972 р. [див.: 8, с. 777] у постановці народного артиста України Бориса Прокоповича і користується незмінним успіхом у глядачів. За цей час змінилося кілька поколінь виконавців. Полтавці захоплено спостерігали за натхненною грою народного артиста України Юрія Попова (1939–2015), який упродовж 40 років блискуче й талановито виконував головну роль у спектаклі [див.: 4]. Його багаторічним партнером на сцені був народний артист України Віктор Мірошниченко (1936–2001), який дотепно, тонко грав Омелька, а також паралельно з Юрієм Поповим втілював образ Борулі.

Серед зірок полтавської сцени другої половини ХХ ст. особливе місце посідає народна артистка України Тамара Кислякова (1925–2001), яка блискуче втілювала образи головних героїнь у п'єсах "Маруся Богуславка" і "Циганка Аза" М. Старицького, Панночка ("Вій"), Степанида ("Титарівна") М. Кропивницького, "Мартин Боруля" І. Карпенка-Карого.

Нині постановка "Мартина Борулі" продовжує жити і зберігає популярність завдяки талановитій акторській грі народного артиста України Василя Голуба в головній ролі, заслужених артистів України Володимира Моруса (Омелько), Олександра Любченка (Гервасій), Олега Шеремета (Грандальов), заслуженої артистки України Тетяни Любченко (Марися) та молодих талановитих акторів Олександра Бородавки, Анни Денисенко, Геннадія Продайка, Артема Батрака та інших.

Психологічна драма І. Карпенка-Карого "Безталанна" на сцені полтавського театру вперше з'явилася 1938 р. Після тривалої перерви вона знову увійшла в репертуар 1985. Сучасна версія І. Стрельнікової прикрасила репертуар у жовтні 2009 р. Блискуча і натхненна гра Геннадія Продайка (Гнат), заслужених артисток України Тетяни Любченко (Варка) і Катерини

Філатової (Ганна), молоді актриси Анни Денисенко (Софія) і народного артиста Василя Голуба (Іван) була відзначена дипломом Міжнародного фестивалю театрального мистецтва "Слов'янські театральні зустрічі" (Чернігів, 2010) [див.: 4].

В архіві Полтавського театру є чимало талановитих постановок на твори корифеїв українського національного театру: "Маруся Богуславка" (1939), "Ой не ходи, Грицю" (1937, реж. С. Ткаченко), "Циганка Аза" М. Старицького (1968), "Сто тисяч" (1992, реж. В. Кашперський) І. Крапенка-Карого.

Не випадково "Енеїда" Котляревського народилася саме на полтавській землі – тут дуже люблять жарти, цінують дотепне і влучне слово. Тому особливою популярністю серед полтавців завжди користувалися комедії. Їх у репертуарі Полтавського академічного обласного музично-драматичного театру імені М. В. Гоголя небагато, але вони незмінно користуються шаленим успіхом у глядачів. П'єса "За двома зайцями" М. Старицького вперше була поставлена на полтавській сцені у 1937 р. Не будемо зіставляти моторошну добу з веселим сюжетом, бо репертуарна політика того часу – це тема для окремого дослідження. Удруге до цього художнього матеріалу звернувся режисер В. Смоляк у 1956 р. Третю версію комедії "За двома зайцями" здійснив 1986 р. режисер Р. Валько. Роль Голохвостого гротескно, дотепно втілювали заслужені артисти України Андрій Андрейченко і Валерій Івакін, а їхніми партнерками, виконавицями ролі Проні були Галина Неклич і Катерина Філатова. Полтавська публіка досі береже пам'ять про майстерне виконання цими акторами своїх ролей. А заслужена артистка України Катерина Філатова тепер блискуче виконує роль Секлити Лимарихи.

Про цей легендарний спектакль і натхненну, іскрометну, гротескову гру акторів писали в місцевій газеті "Зоря Полтавщини": Валерій Івакін "був і залишається легендою театру ім. М. В. Гоголя і впродовж 30 років був окрасою полтавської сцени. <...> У творчому доробку артиста більше ста ролей та епізодів. Але найбільшої слави зазнав Валерій Олександрович як виконавець ролі Голохвостова в комедії Михайла Старицького "За двома зайцями" (режисер – Роман

Валько). В ній він грав з 1986 по 2003 рік, більше 200 вистав!" [2]. Також талановитому актору вдалося створити і по-новому розкрити ролі возного Тетерваковського у "Наталці Полтавці", Хлестакова в гоголівському "Ревізорі". Упродовж багатьох років він виступав на знаменитому Сорочинському ярмарку, виконуючи роль Гоголя.

Сьогодні музична комедія "За двома зайцями" йде у постановці режисера, заслуженого діяча мистецтв України Владислава Шевченка. Прем'єра останньої сценічної версії твору відбулася 27 квітня 2013 р. Нині роль Проні виконує Наталія Сизова, а Голохвостого – Геннадій Продайко.

У творчому доробку заслуженої артистки України Катерини Філатової є чимало ролей із творів, які належать перу корифеїв українського театру: Софія у "Безталанній", Марися в "Мартині Борулі", циганка Аза в однойменній п'єсі.

Отже, глибина психологічного малюнку, демократичність і злободенність порушених у драматургії корифеїв українського театру проблем завжди привертала увагу режисерів-постановників і глядачів. Традиції театрального мистецтва Полтавщини, сформовані І. Котляревським і гідно підтримані впродовж двох століть кількома поколіннями режисерів, акторів і всіх працівників полтавської сцени, міцніють, оновлюються і творчо розвиваються сучасним колективом Полтавського академічного обласного музично-драматичного театру імені М. В. Гоголя. У творчому арсеналі трупі – кращі твори вітчизняної і зарубіжної класики від В. Шекспіра та І. Котляревського до М. Булгакова і Ліни Костенко ("Маруся Чурай"). На всіх етапах розвитку незмінним складником репертуару полтавського театру були й залишаються твори М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого. У жанровому діапазоні за понад століття були представлені і трагедія, і комедія, і драма. Чудовий художній матеріал аж ніяк не втрачає своєї актуальності для сучасного глядача, про що свідчить незмінний інтерес полтавської публіки до спектаклів, що відбуваються при повній залі, її любов і вдячність до акторів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вінок спогадів про Заньковецьку / упоряд. О. Ватуля, П. Долина, П. Перепелиця. Київ: Мистецтво, 1950. 255 с.
2. Віщеня Л. Театр, як цілий світ. *Зоря Полтавщини*. 2020. 15 січня. URL: <http://zorya.poltava.ua/teatr-jak-cilij-svit/>
3. Герцик Олександра Олексіївна. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Герцик\\_Олександра\\_Олексіївна](https://uk.wikipedia.org/wiki/Герцик_Олександра_Олексіївна)
4. Історія Полтавського театру. URL: <https://teatr-gogolya.pl.ua/pro-teatr/istoriya-teatru>
5. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Київ: Мистецтво, 1953. 184 с.
6. "Несказаного дивний світ...". URL: <http://mtlib.org.ua/publikatsii/23-neskazanogo-divnij-svit.html>
7. Ниченко Д. Из спогадів артистки М. Малиш-Федорець (М. Мартинюк) (1885–1960). *Література та культура Полісся*. Ніжин, 2004. Вип. 25. С. 121–126.
8. Полтавщина. Енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ: Українська енциклопедія, 1992. 1024 с.
9. Череватенко Л. Єфіменко Родіон Дмитрович. *Енциклопедія сучасної України*. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=20173](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=20173)

## REFERENCES

1. Vinok spohadiv pro Zankovetsku / uporiad. O. Vatulia, P. Dolyna, P. Perepelytsia. Kyiv: Mystetstvo, 1950. 255 s.
2. Vitsenia L. Teatr, yak tsilyi svit. Zoria Poltavshchyny. 2020. 15 sichnia. URL: <http://zorya.poltava.ua/teatr-jak-cilij-svit/>
3. Hertsyk Oleksandra Oleksiivna. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Hertsyk\\_Oleksandra\\_Oleksiivna](https://uk.wikipedia.org/wiki/Hertsyk_Oleksandra_Oleksiivna)
4. Istoriiia Poltavskoho teatru. URL: <https://teatr-gogolya.pl.ua/pro-teatr/istoriya-teatru>
5. Marianenko I. Mynule ukrainskoho teatru. Kyiv: Mystetstvo, 1953. 184 s.
6. "Neskazanoho dyvnyi svit...". URL: <http://mtlib.org.ua/publikatsii/23-neskazanogo-divnij-svit.html>
7. Nytchenko D. Iz spohadiv artystky M. Malyshe-Fedorets (M. Martyniuk) (1885–1960). Literatura ta kultura Polissia. Nizhyn, 2004. Vyp. 25. S. 121–126.
8. Poltavshchyna. Entsyklopedychnyi dovidnyk / za red. A. V. Kudrytskoho. Kyiv: Ukrainska entsyklopediia, 1992. 1024 s.
9. Cherevatenko L. Yefimenko Rodion Dmytrovych. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=20173](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=20173)

Стаття надійшла до редакції 26.01.21

**S. V. Lenska**, Dr Hab., Associate Prof.,  
Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, Poltava  
e-mail: [svlenska@ukr.net](mailto:svlenska@ukr.net)

## DRAMATURGY OF THE THEATER OF THE CORYPHESES ON THE POLTAVA STAGE

*The article deals with the history of the development of theatrical art in Poltava, thereto clarifying the place of the theatrical performances based on the stage plays of the Ukrainian playwrights known as "corypheuses of the Ukrainian theater" –*

*M. Kropyvnytsky, M. Starytsky and I. Karpenko-Kary in the creative history of the Poltava Academic Regional Music and Drama Theater named after M.V. Gogol in the XIX–XX centuries. Initially, the Poltava Free Theater was organized in 1808; it had its own building and functioned until 1812. A new, very important stage in the development of the Poltava Free Theater is connected with the activity of Ivan Kotlyarevsky, who was the director and wrote the plays "Natalka Poltavka" and "Moskal-magician". In the second half of the 19th century, the development of drama was closely connected with the activities of theatrical groups Mark Kropyvnytsky, Mykola Sadovsky, and Ivan Karpenko-Kary. They often toured in Poltava in the late nineteenth – early twentieth century. M. Zankovetska and M. Sadovsky performed here. In 1901, the new building for the theater was built. In 1906, M. Sadovsky together with M. Zankovetska organized a mobile theater in Poltava, which toured Ukraine, and a year later moved to Kiev. The first performance in the repertoire of the newly formed theatrical troupe was "Martin Borulya" by I. Karpenko-Kary, where the main role was brilliantly performed by the author himself. During the twentieth century, in the repertoire of the Poltava Theater, which has been transformed many times, the following plays by the "corypheses" of Ukrainian drama have appeared: "Acted out fools!", "The Prisoner" by M. Kropyvnytsky, "Marusya Boguslavka", "Chasing two hares" by M. Starytsky, "The hired man", "One hundred thousands", "The evil spark will burn the field and disappear itself" by I. Karpenko-Kary and many others.*

*Alexandra Hertsyk., Eugen Kokhanenko, Kateryna Osmyalovskaya were a superstars of the Poltava stage of the first half of the twentieth century. In the post-war period, among the greatest creative achievements of Poltava artists were performances of plays: "Chasing two hares", "The Miserable", "Martin Borulya". The article considers different versions of the stage embodiment of plays by I. Karpenko-Kary and M. Starytsky. The activity of the best modern Poltava actors, People's and Honored Artists of Ukraine of Ukraine, who brilliantly and clearly embodied the roles written by "theater of the corypheses", was highlighted.*

**Keywords:** *Poltava Academic Regional Music and Drama Theater named after M. V. Gogol, "Theater of Corypheses", M. Zankovetska, theatrical performances.*

УДК 792:82.09(=161.2)

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.102-112>

**С. І. Луцій**, д-р філол. наук, старш. наук. співроб.,  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ  
e-mail: [svitlana.lushchii@gmail.com](mailto:svitlana.lushchii@gmail.com)

## **ТЕАТР КОРИФЕЇВ І ТЕАТР "БЕРЕЗІЛЬ" У ПРАЦЯХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

*Розглянуто питання реценції творчості театру корифеїв та театру "Березіль" у літературознавстві української діаспори другої половини ХХ ст. Матеріалом для дослідження стали статті й радіопередачі*

*Ю. Лавріненка, літературознавчі розвідки Ю. Шереха та М. Павлишина. Йдеться також про еміграційні постановки спектаклів, здійснені театром "Березіль" у радянській Україні, про режисерські інтерпретації П. Саксаганським п'єс В. Шекспіра. Розглядається нове перепрочитання творів М.П. Старицького режисерами діаспори. З'ясовано причини популярності творів драматургів-класиків у глядачів діаспори. У роботі використано спогади та невідомі архівні джерела.*

**Ключові слова:** театр корифеїв, театр "Березіль", реценція, діаспора, національна ідентичність, модернізм.

Театр корифеїв і театр "Березіль" – цікава сторінка вітчизняної літератури та культури. І якщо в радянському літературознавстві існувало чимало досліджень про театр корифеїв та його засновників, то праці про "Березіль" після 1930-х років в основному з'являлися уже в діаспорі, і тільки пізніше, із кінця 1980-х років у материковій Україні [див.: 9]. (Однак не можна не згадати спогадів про Леся Курбаса, хоч і заангажованих, ідеологічно підчищених, які вийшли в 1969 р. [див.: 8]). У дослідженні йтиметься про розвідки окремих літературознавців діаспори, які безпосередньо чи опосередковано були присвячені корифеям та березилівцям.

Варто наголосити, що театру Леся Курбаса літературознавці діаспори приділяли значно більше уваги, ніж театру корифеїв. І цьому є логічне пояснення. Покоління літературознавців-східняків, яке прийшло в літературний процес у період "Розстріляного відродження", доклало максимальних зусиль, щоб повернути в літературно-культурний континуум спадщину знищених письменників і культурних діячів материкової України. Так, розповідаючи про подальші задуми та літературознавчі плани в одному з листів до У. Самчука, Ю. Лавріненко писав: "Працюю весь час для врятування доробку <...> людини 20-х років" [12, с. 11]. Літературознавці-східняки були добре знайомі з виставами театру "Березіль" і з його керівником Лесем Курбасом. У спогадах "З повісти про двох Юрків" Ю. Шерех, згадуючи про спільну співпрацю з Ю. Лавріненком – завідувачем відділу мистецтв харківської газети "Вісті ВЦВК", розповів про їхню спробу підтримати театр Курбаса після прем'єри п'єси М. Куліша "Маклена Граса":

"У вересні відбулася в "Березолі" прем'єра "Маклени Граси" Миколи Куліша. Був вже відьомський шабаш навколо Куліша й Курбаса. Ми вирішили, що Куліша врятувати не можна вже було, але треба спробувати врятувати Курбаса, і ми спільно написали для "Вістей" довгу і – думаю – добру статтю про виставу. Коротко згадавши "порочність" п'єси Куліша (хоч це була першорядна драма), – ми давали докладну аналіз праці Курбаса і акторів, підносячи її як вершину українського театру. Таран, редактор "Вістей", не пустив статтю до друку. Ми ще не знали, але він уже знав, що ЦК партії ухвалив позбутися Курбаса і ніщо вже не могло ні його, ні його виставу врятувати. У моїй особистій біографії факт не появи цієї статті був щастям. Якби її надрукували, безсумнівно, я б пішов слідами Куліша й Курбаса. Але мені дуже шкода, що я не маю тексту цієї статті, і, звичайно, ніхто не має, бо Таран напевно не передав її ні до архіву "Вістей", ні до якого-небудь сховища документів. Це був вибуховий матеріал, і його треба було знищити. Після катастрофи з цією статтею мій недавній, мій добрий друг Юрій Андріянович, пізніше Юрко, зник з "Вістей", а незабаром і утратив волю, а я забув про свої наміри пером служити Мельпомені" [15, с. 436–437].

Перебуваючи у таборах Ді-Пі, 1947 р. Ю. Лавріненко вмістив у журналі "Літаври" статтю, присвячену 25-річчю театру Леся Курбаса. У згадуваному дослідженні літературознавець зазначав: "Перші вистави поставили "Березіль" на рівень передових експресіоністичних театрів світу. Сам батько експресіоністичної драми Георг Кайзер приїжджав на Україну подивитися на виставу своєї п'єси в "Березолі". В цей період Курбас робить формальну революцію в театрі, розкладаючи реалістично-побутове мистецтво на складові частини. З цих частин він виділив і опрацював найбільше ритм. Деякі його перші вистави були просто побудовані на голому ритмі – і з цього боку досягли найбільшої досконалості. Це були експерименти деструкції і конструкції театрального мистецтва" [2, с. 59].

Літературознавці діаспори – Г. Костюк, І. Кошелівець, Б. Кравців, Ю. Лавріненко, Ю. Луцький, Ю. Шерех – сприяли виходу за кордоном творів письменників 1920–1930-х рр.



Наприклад, Ю. Лавріненко відгукнувся рецензіями на появу у видавництві "Київ" п'єси М. Куліша "Народний Малахій" [3], а також Ваплітянського збірника [7], заохочував молодих еміграційних дослідників вивчати українську літературу 1920-х рр.

Про еміграційну постанову "Народного Малахія" театром Володимира Блавацького, який протягом 1927–1928 рр. був актором "Березіля", ідеться у статті Ю. Шереха "Друге народження "Народного Малахія"". Критик насамперед наголосив на тому, що театр В. Блавацького дав нове дихання цій п'єсі. На сторінках першого збірника МУРу (1946) В. Блавацький опублікував спогади про фундатора "Березолю" "Моя праця з Лесем Курбасом" та його роботу з акторами під час репетицій [1].

Саме в МУРівський період були поставлені деякі п'єси, які йшли на сценах українських театрів у 1920–1930-ті рр., або опубліковані тексти драм, написані у цей час, але не надруковані в радянській Україні.

У фонді Ю. Лавріненка зберігаються чотири листи Оксани Буревій (перший лист датований 20.06.1946 р. – останній 24.10.1947 р.), у яких адресатка неодноразово зверталася за консультаціями до літературознавця, піклуючись про повернення читачам батькового літературного доробку, зокрема драми "Полуботок", яку він написав іще 1928 р. У 1948 р. цей твір побачив світ у мюнхенському видавництві "Орлик": "Досі нічого мені не вдається надрукувати з татового архіву. Можливо, на англійській зоні вийде друком (циклографом) "Полуботок". Чи не могли б Ви поновити ту статтю про батька, що писали колись у Львові, бо тут нема нікого такого, щоб близько знав батька і уявлення про нього складається цілком невірне. (Підгайний, напр[иклад], робив доповідь і наговорив зовсім протилежного). Ясна річ, було б добре, коли б ми могли побачитися і використати ті матеріали, що я маю, але це вже коли переїдете до нас..." [10, арк. 1]<sup>1</sup>; "Посилаю Вам біографію К[остя] Б[уревія] – (це основні факти життя – можете

---

<sup>1</sup> Цитуючи архівні матеріали, авторську орфографію залишаю незмінною, пунктуацію уніфікую за сучасним правописом. – С. Л.

використати їх) і уривок із статті про Український театр... Дуже добре, що приїдете на з'їзд. Я до того часу підберу для Вас матеріали про Костя Степановича. В централі мені обіцяють допомогти з ліцензією – зараз писатиму до “Українських Вістей” і до вид[авництва] “Прометей”, чи погодяться видати “Полуботка” з решток паперу” [11, арк. 8].

Навіть передачі на радіо "Свобода" Ю. Лавріненко розпочав 1959 р. саме з циклу про "Розстріляне відродження", написав понад 70 радіовиступів про видатних культурних діячів 1920-х рр., у тому числі про Леся Курбаса та Миколу Куліша. У радіопередачі "Про драму й театр на Заході" (10 жовтня 1962 р.) учений вів мову про причини занепаду українського театру в Радянському Союзі. Він наголосив на тому, що період "Розстріляного відродження" був справжнім злетом українського театрального мистецтва: "А ще ж тільки тридцять років тому український театр і драма ішли в особі Леся Курбаса і Миколи Куліша в передніх лавах культурного світу" [5, с. 237]. Літературознавець зазначав, що занепадає не лише опальна культура 1920–1930-х рр., а й цілеспрямовано знищується класичне мистецтво: "А в нас на Україні сотні людей благають уряд і не можуть доблагатись, щоб він зберіг від руїни заповідник “Надія”, садибу Івана Карпенка-Карого – цю колиску українського народного театру" [5, с. 237]. У радіопередачі "Шекспірові чотириста років" (виходила в ефір 17 та 21 квітня 1964 р.) (цю передачу виголосив разом із Й. Гірняком) Ю. Лавріненко згадав про роботу П. Саксаганського над п'єсами В. Шекспіра. Він звернув увагу на режисерські інтерпретації П. Саксаганського творів великого драматурга: "Не тільки друкувати, а й виставляти п'єси Шекспіра в українському перекладі було заборонено. “Гамлет” у перекладі Старицького в 1870-х роках був виставлений аматорським драмгуртком “Громади” в хаті Михайла Старицького. Микола Лисенко написав тоді музику до “Гамлета”, а Панас Саксаганський десятки років мріяв заграти роль “Отелло”, сам переклав п'єсу, виготовив плани постановки. Але Петербург не дозволив української вистави “Отелло”. Тільки в час короткої передишки 20-х років здійснив

Саксаганський свою мрію про українського "Отелло" [5, с. 463]. Ю. Лавріненко у згадуваній радіобесіді не зупиняється детально на постановках "Гамлета" та "Отелло", здійснених Театром імені Марії Заньковецької протягом 1920-х рр., лише згадує про них (про ці постановки йдеться у книжці канадської дослідниці І. Макарик "Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 20-х років" [13]).

Літературознавець цілком слушно вважає, що і театр корифеїв, і "Березіль" стали важливими етапами в розвитку українського драматичного мистецтва. Між ними існує й завжди буде існувати тісний взаємозв'язок. Волею долі онуці М. Старицького – Ірині Стешенко – судилося стати актрисою театру Леся Курбаса. Режисер-модерніст поставив на сцені п'єсу її діда "Талан".

Ю. Шерех у статті "Над озером Баварія" якраз поділився спогадами про постановку "Березолем" у 1930-х рр. п'єси М. Старицького "Талан", назвавши причини, чому саме ця п'єса драматурга-класика привернула увагу Леся Курбаса: "П'єса двомовна. Пани говорять по-російськи; мужики – по-українськи. Сучасні пани – офіцери, урядовці, партійці – теж говорять по-російськи. Хай складається враження, що мова "культури" ніколи не українська" [16, с. 583].

У літературознавчих розвідках дослідників діаспори Лесь Курбас виступає насамперед творцем модерного театру 1920-х рр. Так, у статті про "Березіль" та його керівника Ю. Лавріненка зазначив: "Лесь Курбас належить до Франкової раси сучасного своєї добі многогранного, водночас "цілого чоловіка". <...> Чистої крові театральний мистець, мужній громадянин-патріот, організатор цілої театральної держави і її політики, теоретик, педагог, оточений завжди молоддю; революціонер театру, що не згубить зернини із спадщини минулого; європеїзатор, що водночас творить органічно-український театр високого мистецького рівня" [4, с.108]. Із властивою емоційністю Ю. Лавріненко пише про усунення Леся Курбаса з посади керівника "Березоля": "Це значило, що Курбаса кинуть у тюрму і смертельні табори ГУЛагу. Та він з першої проби драми "Маклена Граса" знав, що його чекає. Лицар над лицарями,

справжній великий герой, із піднесеним чолом пішов просто на свою Голгофу і був розп'ятий на важеному хресті українського і свого власного великого мистецтва" [6, с. 115]. Ю. Лавріненко слушно вважав, що традиції театру "Березіль" повною мірою були розвинуті українськими митцями-емігрантами. Так, на думку літературознавця, саме Театр-студія Гірняка був містком у майбутнє нового модерного українського театру. Йосип Гірняк – видатний актор, режисер, педагог, прихильник модерного театрального мистецтва, учень Леся Курбаса, який гідно продовжив справу свого вчителя. Мистецький керівник Театру-студії, який він організував разом з дружиною Олімпією Добровольською та актором Володимиром Змієм на еміграції в Ляндеку (1945–54), у 1947 р. повернув на сцену п'єси, які поставив Лесь Курбас із березилівцями в радянській Україні, зокрема поему "Гайдамаки", що користувалася популярністю у таборах Ді-Пі.

Після переїзду українців із таборів Ді-Пі до Європи, Америки та Австралії там одразу ж почали виникати театральні гуртки та студії. Про особливості театрального життя в Австралії йдеться у ґрунтовній статті М. Павлишина "Культура та емігрантська самосвідомість: український театр в Австралії в 1949–1989 роках". Саме з цього джерела можна довідатися інформацію про перші театральні гуртки, які в 1950 р. виступали в Аделаїді, Мельбурні та Сіднеї. Згодом вони виникли ще й в інших містах. Як наголошував учений, "суспільство таборів Ді-Пі призвичаїлося до театральних розваг, через що і не дивно, що українські емігранти, поселяючись у Північній Америці та Австралії після 1948 року, вважали театр необхідною і природною складовою частиною їхнього життя" [14, с. 391]. Організаторами таких гуртків були професійні актори, співаки, музиканти, добре обізнані з роботами українських режисерів, зокрема Леся Курбаса. Саме в Мельбурні було започатковано Театр імені Леся Курбаса. За словами М. Павлишина, він став найкращим серед українських еміграційних театрів. У його активі 13 вистав, із якими він виступав протягом 1951–1963 рр. При театрі діяла театральна студія, у якій готували нову театральну зміну. Молодь проходила спеціальний курс навчання, прослухавши та провівши 80 годин лекційних та практичних занять. Вивчала історію українського та світового театру, а також теорію театрального мистецтва.

Популярністю у глядачів користувалася драма "Маруся Богуславка" М. Старицького, яку Театр імені Леся Курбаса поставив у 1958 р. У статті "Театральна студія в Мельбурні", опублікованій у газеті "Вільна думка" за 27 квітня 1957 р., Павло Дубів згадав і цю постановку, з'ясувавши причини її популярності. На його думку, справа в основному конфлікті п'єси: головна героїня любить і Україну, і свого чоловіка та дітей. Однак на Батьківщину вона повернутися не може. Саме цей конфлікт був актуальним для емігрантів Австралії, "оскільки його можна сприймати як своєрідну притчу про мішані подружжя" [цит. за: 14, с. 397].

Аналізуючи репертуар театрів Австралії, М. Павлишин зазначив, що "найпопулярнішими були "Наталка Полтавка" та "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" Михайла Старицького. За кожною з цих п'єс було шість окремих вистав... Домінували п'єси із злотої доби побутового театру: п'єси Михайла Старицького ставили сім разів, Марка Кропивницького – дев'ять, а Івана Тобілевича – не менш ніж тринадцять" [14, с. 399]. Така увага українських емігрантів до творів драматургів-корифеїв була не випадковою. Загнані на чужину, перебуваючи далеко від рідного краю, не маючи жодної надії туди повернутися, вони постійно зверталися до класичного мистецтва, яке було для них уособленням Вітчизни. Ці п'єси ніби переносили глядачів до України, візуалізували її образ.

Дослідження вчених діаспори про театр корифеїв та театр "Березіль" посіли важливе місце в історії українського літературознавства. У статтях та радіопередачах Ю. Лавріненко, Ю. Шерех і М. Павлишин додали невідомі штрихи, що допомогли яскравіше, колоритніше й повніше представити видатних діячів драматичного мистецтва: М. Старицького, П. Саксаганського, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Л. Курбаса, Й. Гірняка та В. Блавацького.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блавацький В. Моя праця з Лесем Курбасом. *МВР. Збірники літературно-мистецької проблематики*. Збірник 1. Мюнхен-Карльсфельд, 1946. С. 90–95.
2. Дивнич Ю. 25-річчя театру Леся Курбаса "Березіль". *Літаври*. 1947. Ч. 2. С. 59–60.

3. Куліш М. Народній Малахій: Трагедійне. Філядельфія: Київ, 1952. 67 с.
4. Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. [Мюнхен]: Сучасність, 1971. 334 с.
5. Лавріненко Ю. Літературний світ: передачі на радіо "Свобода" з 12.XI.1959 по 01.III.1966. Київ: Твім інтер, 2013. 784 с.
6. Лавріненко Ю. На останній виставі "Березоля" – "Маклена Граса". *Лавріненко Ю. Чорна пурга та інші спомини*. [Мюнхен]: Сучасність 1985. 194 с.
7. Лавріненко Ю. Ще одна книжка матеріалів з архіву Аркадія Любченка. *Листи до приятелів*. 1963. Книга 11–12. С. 46–48.
8. Лесь Курбас: спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. Упоряд. М. Г. Лабінський. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
9. Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк. Москва: Искусство, 1988. 463 с.
10. Лист О. Буревій до Ю. Лавріненка від 20 червня 1946 року. *ЛЛ. Ф. 215. Од. зб. 83. Арк. 1.*
11. Лист О. Буревій до Ю. Лавріненка від 24 жовтня 1947 року. *ЛЛ. Ф. 215. Од. зб. 83. Арк. 8.*
12. Лист Ю. Лавріненка до У. Самчука від 3 лютого 1955 року. *ЛЛ. Ф. 195. Од. зб. 1212. Арк. 11.*
13. Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 20-х років. Київ: Ніка-Центр, 2010. 348 с.
14. Павлишин М. Культура та емігрантська самосвідомість: український театр в Австралії в 1949–1989 роках. *Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ: Час, 1997. 447 с.
15. Шерех Ю. З повісти про двох Юрків. *Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології*. Балтимор–Торонто: Українське незалежне видавництво "Смолокип" ім. В. Симоненка, 1991. С. 436–437.
16. Шерех Ю. Друге народження "Народнього Малахія". *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Харків: Фоліо, 1998. Т. 1. С. 424–433.

## REFERENCES

1. Blavatskyi V. Moia pratsia z Lesem Kurbasom. MUR. Zbirnyky literaturno-mystetskoï problematyky. Zbirnyk I. Miunkhen-Karlsfeld, 1946. С. 90–95.
2. Dvynych Iu. 25-richchia teatru Lesia Kurbasa "Berezil". Litvry. 1947. Ch. 2. S. 59–60.
3. Kulish M. Narodnii Malakhii: Trahediine. Filiadelfiia: Kyiv, 1952. 67 s.
4. Lavrinenko Iu. Zrub i parosty: Literaturno-krytychni statti, esei, refleksii. [Miunkhen]: Suchasnist, 1971. 334 s.
5. Lavrinenko Iu. Literaturnyi svit: peredachi na radio "Svoboda" z 12.XI.1959 po 01.III.1966. Kyiv: Tvim inter, 2013. 784 s.
6. Lavrinenko Iu. Na ostannii vystavi "Berezolia" – "Maklena Grasa". Lavrinenko Iu. Chorna purha ta inshi spomyny. [Miunkhen]: Suchasnist 1985. 194 s.
7. Lavrinenko Iu. Shche odna knyzhka materiiialiv z arkhivu Arkadiia Liubchenka. Lysty do pryiateliv. 1963. Knyha 11–12. S. 46–48.

8. Les Kurbas: spohady suchasnykiv / Za red. V. S. Vasyuka. Uporiad. M. H. Labynskiyi. Kyiv: Mystetstvo, 1969. 359 s.
9. Les Kurbas: Staty y vospomynania o Lese Kurbase. Lyteraturnoe nasledye / Sost. M. H. Labynskiyi, L. S. Taniuk. Moskva: Yskusstvo, 1988. 463 s.
10. Lyst O. Burevii do Yu. Lavrinenka vid 20 chervnia 1946 roku. IL. F. 215. Od. zb. 83. Ark. 1.
11. Lyst O. Burevii do Yu. Lavrinenka vid 24 zhovtnia 1947 roku. IL. F. 215. Od. zb. 83. Ark. 8.
12. Lyst Yu. Lavrinenka do U. Samchuka vid 3 liutoho 1955 roku. IL. F. 195. Od. zb. 1212. Ark. 11.
13. Makaryk I. Peretvorennia Shekspira: Les Kurbas, ukraïnskyi modernizm i radianska kulturna polityka 20-kh rokiv. Kyiv: Nika-Tsentr, 2010. 348 s.
14. Pavlyshyn M. Kultura ta emigrantska samosvidomist: ukraïnskyi teatr v Avstralii v 1949–1989 rokakh. Pavlyshyn M. Kanon ta ikonostas: Literaturno-krytychni statii. Kyiv: Chas, 1997. 447 s.
15. Sherekh Iu. Z povisty pro dvokh Yurkiv. Sherekh Iu. Tretia storozha. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii. Baltymor–Toronto: Ukraïnske nezalezhne vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1991. S. 436–437.
16. Sherekh Iu. Druhe narodzhennia "Narodnoho Malakhiia". Sherekh Iu. Porohy i zapozhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii. Kharkiv: Folio, 1998. T. 1. S. 424–433.

Стаття надійшла до редакції 27.12.20

**S. I. Lushchii**, Dr Hab., Senior Research,  
Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy  
of Sciences of Ukraine, Kyiv  
svitlana.luschnii@gmail.com

### **THEATER OF CORYPHEUS AND "BEREZIL" THEATER IN THE WORKS OF LITERARY CRITICS OF THE UKRAINIAN DIASPORA**

*The article considers the issue of reception of creativity of the theater of coryphaeus and the theater "Berezil" in the literary studies of the Ukrainian diaspora in the second half of the twentieth century. The material for the research was articles and radio broadcasts by Yu. Lavrinenko, literary explorations by Yu. Sherekh and M. Pavlyshyn. The study also deals with emigrant productions of plays performed by the "Berezil" Theater in Soviet Ukraine, and directorial interpretations of Shakespeare's plays by P. Saksagansky. The article explains why diaspora researchers paid more attention to the Berezil Theater than to the Coryphaeus Theater. Lavrinenko's radio programs dedicated to outstanding figures of theatrical art are analyzed. The plays of coryphaeus playwrights directed by the diaspora are considered. Information on the productions of the Les Kurbas Theater (Australia) by I. Karpenko-Kary, M. Starytsky, M. Kropyvnytsky is provided. Yu. Lavrinenko and Yu. Sherekh were well acquainted with the performances of the Berezil Theater. Therefore, the article presents their memories about Les Kurbas.*

*A new re-reading of M. Starytsky's works by directors of the diaspora is considered. The reasons for the popularity of the works of classic playwrights among the audience of the diaspora are found out. In articles and radio programs Yu. Lavrinenko, Yu. Sherekh and M. Pavlyshyn added unknown touches that helped to present outstanding figures of dramatic art more vividly, colorfully and more fully. Memories and unknown archival sources are used in the work.*

**Keywords:** theater of coryphaeus, theater "Berezil", reception, diaspora, national identity, modernism.

УДК 821.161

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.112-123>

О. П. Медведчук, асп.,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

e-mail: olesyamedved@ukr.net

## ЕВОЛЮЦІЯ ЗАСОБІВ ТВОРЕННЯ САТИРИ ТА ІРОНІЇ У ТВОРЧОСТІ М. КРОПИВНИЦЬКОГО

ТА Ю. ВИННИЧУКА

(на матеріалі твору М. Кропивницького "По ревізії"  
та роману Ю. Винничука "Мальва Ланда")

*Розглянуто особливості використання комічного, а саме: іронії та сатири в драматичному етюді М. Кропивницького "По ревізії" та романі Ю. Винничука "Мальва Ланда". Проаналізовано художні засоби створення комічного ефекту та простежено їх еволюцію. Визначено, що М. Кропивницький у своєму етюді "По ревізії" моделює суперечності за принципом оксюмору, використовує асоціативну іронію, звуковий метатезис, доводить певні моменти в творі до ситуативного абсурду. Натомість у художньому арсеналі Ю. Винничука наявні такі новаторські засоби, як лексичні алогізми, оказіональні новоутворення, нісенітниці та абсурдні історії, засоби комічної модальності стереотипних виразів. Виявлено, що обидва письменники найчастіше вдаються у своїх творах саме до складного комізму, який спонукає читача до аналізу і роздумів.*

**Ключові слова:** комічне, іронія, сатира, сарказм, абсурд, гротеск, асоціативна іронія, нісенітниця, каламбур.

У другій половині ХІХ ст. українська література, як і культура загалом, переживала важкий період. Російський царизм спрямовував максимальні зусилля на знищення будь-яких проявів національного духу українців. Валуєвським циркуляром 1863 р. та Емським указом Олександра ІІ 1876 р.



намагалися цілковито витіснити українську мову з культурної, освітньої та релігійної сфери, залишивши її лише в побутовому використанні. Тому українські письменники, щоб мати можливість писати рідною мовою, почали змальовувати у своїх творах життя села та селян, які говорили українською. Серед таких письменників був М. Кропивницький – драматург, актор, режисер – талановитий митець, який став батьком українського театру. Створюючи яскраві образи українців, що намагались пристосуватися до вигідних умов, нехтували народними звичаями, цурались рідної мови та свого походження; відображаючи загальну моральну деградацію серед сільського населення загалом, М. Кропивницький доводить, що все це відбувалося масово, тому необхідно докласти максимум можливих зусиль, щоб зупинити ці тенденції. Для такої важливої місії драматург обирає сміх, оскільки він є важливим засобом соціального впливу, а особливо – іронію та сатиру, функція яких полягає у викритті негативних явищ і боротьбі із комічно зображеним об'єктом.

Письменник кінця ХХ – початку ХХІ ст. Ю. Винничук у романі "Мальва Ланда" також часто залучає саме іронію й сатиру для викриття вад і негативних явищ у різних сферах індивідуального, суспільного й політичного життя сучасних українців. Незважаючи на те, що між творчістю митців майже століття, багато проблеми, які вони порушують у своїх творах, є суголосними.

До питання комічного у творчості М. Кропивницького зверталися у своїх працях Л. Мороз, А. Новиков, Ю. Складанченко, Ф. Білецький та багато інших, проте засоби іронії та сатири окремим предметом дослідження ще не були. У творчості Ю. Винничука це ж питання залишається на сьогодні ще не вивченим достатньо, оскільки спеціальних праць йому присвячено не було. Саме тому, на наш погляд, актуальним є системний аналіз, у тому числі й компаративний, творів письменників з погляду особливостей використання художніх засобів комічного.

Мета статті – розглянути основні художні засоби іронії та сатири в етюді "По ревізії" М. Кропивницького та романі "Мальва Ланда" Ю. Винничука, виявити особливості творення

комічного у цих творах, та проаналізувати еволюцію комічних художніх засобів.

Сміх завжди містить у собі заперечення, тому поряд зі сміхом часто іронією та сатирою виражається обурення і невдоволення. Іноді вони настільки сильні, що повністю затьмарюють смішне, відтісняючи його. Від усіх форм комічного зображення сатира відрізняється вольовим напрямком та цілеспрямованістю. Саме до неї вдається М. Кропивницький, порушуючи у своїх п'єсах найбільш гострі питання свого часу: "глитайство", позика грошей під проценти, свавілля та моральна деградація сільських чиновників, пияцтво, зневага до батьків та своєї мови, втрата морального обличчя через меркантильність. Особливого звучання у його творах набула тема девальвації вічних духовних цінностей у свідомості селян, які в умовах русифікації стали все більше віддалятися від духовного коріння свого народу.

Співвідношення трагічного і комічного у творчості М. Кропивницького перебуває у постійній діалектичній єдності. На цю особливість творчої манери письменника вперше звернула увагу Л. Мороз, яка, виходячи з того, що герої митця нерідко опиняються у трагікомічних ситуаціях, низку його драматичних творів кваліфікувала як "несмішні комедії", або трагікомедії, що були новим для того часу жанровим утвором. М. Кропивницький цілком свідомо вживає словосполучення "трагікомічний етюд".

В етюді "По ревізії" М. Кропивницький порушує питання неосвіченості українських селян, які через це нездатні адекватно оцінити неграмотність свого начальства і захоплюються їхніми ефемерними знаннями. Наприклад, сторож розправи, який ніяк не може порахувати кількість днів, які йому залишилися до кінця служби, так міркує про розум писаря: "І носа не вспієш висякати, як він вже й полічив! Що то воно, подумасш, наука, до всякого діла добирає способу! його, мабуть, вчено десь не близько: він каже, що він десь аж з-під Чигирина, ну, а я так думаю, що він і за Чигирином бував..." [3]. Такі "темні" люди були дуже вигідними для служби, бо вірили у всілякі нісенітниці і не ставили під сумнів ні моральні, ні розумові

здатності чиновників, повністю підкоряючись навіть фізичним покаранням: "Хіба це первина? Бийте! На те ви начальство" [3].

У той же час автор порушує проблему грамотності і самого начальства, іронізуючи ніби ненароком, через самооцінку старшини, який до того ж читає по складах: "Ні, мабуть, вже як писар прийде, то вдвох розберемо! Бо сам я ще до цього не доїхав!" [3]. Комічний ефект автор створює також за допомогою перекручування персонажем слів із листа, написаного російською мовою, наголошуючи цим, що навіть для чиновників вона є чужою: "<...> “принять энергические меры”. Які? Нергичеські мери? Що ж воно означає: нергичеські?" [3].

Комічно-іронічний образ старшини у драмі є доволі концентрованим, все в ньому працює на відтворення смислової домінанти, на створення узагальненого образу сільського чиновника, для якого основними характеристиками стали пияцтво, неосвіченість, самолюбство.

Іронічність оповіді загострюється, коли виявляється, що старшина через постійні гуляння забуває навіть про те, який сьогодні день: "Не годиться щодня пити! Вчора пив, позавчора пив... Стривай! Який же це у нас сьогодні день?" [3]. Далі автор вже відверто іронізує із свого героя, хоч прямо авторська позиція не виражається, адже у відтворенні в пам'яті старшини подій, які сталися нещодавно, нічого, крім постійних святкувань, не було.

Проблема п'янства в етюді тісно переплітається із проблемою розпусти, яка стала нормою для поміщиків. Наприклад, старшина не вважає свої хтиві бажання чимось негідним, йому ж можна, бо він начальник: "Ех, матері його ковінька! Шкода, що я жонатий! А то, стало бить, як начальник, зараз би по щучому велінню..." [3].

М. Кропивницький створює суперечність за принципом оксюмору. Люди, які мали б бути взірцем для інших, які повинні були отримати свої посади на підставі високих моральних якостей, розумових здібностей, насправді є абсолютно протилежними за своєю сутністю. У цьому випадку є дуже промовистими слова Риндички, яка намагаючись підлеститися до начальника, співчуваючи його "тяжкій долі" та

"тяжкій праці", від якої він просто змушений пити, порівнює старшину із своїм чоловіком-свинопасом, який помер, бо теж пив "через великі клопоти": "Та як же мені цього не знати? Ви ж один, а нас, миру, скільки? Тут треба дві голови на плечах мати. Адже ж і мій покійничок – царство йому небесне, вічний покій його душеньці! – був за начальника чи, попросту сказати, за свинопаса коло громадських свиней, то так, було, заклопочеться, так заклопочеться" [3].

Репліки ще одного персонажа драми – Герасима, який по життю і не виходить із стану сп'яніння, підсилюють асоціативну іронію усього макротексту. Дослідник І. Походня говорить про те, що саме така іронія "є більш складною та значущою. Вона реалізується в мегаконтексті (в межах усього тексту). Асоціативна іронія створюється на текстовому рівні внаслідок використання ситуативного повторення (ретроспекції) в поєднанні з іронічною алюзією, а також гротеску, абсурду" [8, с. 43]. Так, за словами Герасима, горілка здатна не лише впливати на фізичний стан, але й за її допомогою можна змити гріхи: "Постанови, кажу, чвертку, і бог тобі простить..." [3]. Зрештою іронія переходить у сатирично-абсурдну тональність, коли горілка і закуска стають основними доказами в судових справах: "*Старшина*. Еге-ге! Постривай! Я бачу, що це діло дуже заплутане! Доказательства маєш? *Риндичка* (виймає пляшку з горілкою і бублик). Осьдечки! Хіба ж я честі-таки та й вашого звичаю не знаю?" [3].

Образ писаря, який прийшов на роботу вже п'яним, лише увиразнює загальну картину тотального запою сільського чиновництва. Горілка стає і вирішенням судового позову, який, до речі, також доволі комічний і несерйозний – звичайна побутова сварка. Адже Риндичка подає скаргу на молоду Прісю-московку за те, що вона під час сварки до неї обернулася потилицею.

Крім ситуативного комізму, який виникає на основі невідповідності реальної ситуації уявленню про неї, М. Кропивницький використовує в етюді й засоби мовного комізму. Гра звуками, так званий звуковий метатезис, створює ситуацію мовного бар'єру: "*Старшина*. Чи це ж до діла

касательно? *Риндичка*. А як же воно не кусательно, коли то не заєць був..." [3]; або: "*Риндичка*. Вислухайте ж мене, Шелестян Салатович! *Писар*. Севастьян Савват'євич!" [3]. Таке фонетично інстинктивне наближення чужої мови до своєї, крім власне комічного ефекту, спрямоване ще й на демонстрацію лінгвістичної прірви між мовою, яка силоміць упроваджувалась, і рідною мовою селян.

Апогеєм сатиричного зображення у творі є фінальна картина, коли писар над вухом у п'яного старшини, що заснув від кількості випитого, дзвонить у дзвінок і удає, що вони їдуть на ревізію: "*Сторож*. Навіщо вам дзвінок здався? (Дає). *Писар*. Не твоє діло. (Почина дзвонить під вухом старшини). Ньо, конячки!.. *Старшина* (крізь сон). Поганяй, поганяй! Звертай на Чубаївку! Та не задьоргуй-бо присяжної! *Сторож*. Поїхав по ревізію. *Писар*. Ну, буде з нього, нехай" [3]. Цією ситуацією драматург остаточно переводить гнівну іронію у площину гострої викривальної сатири.

За словами дослідниці Л. Мороз, "з фарсового сміху виростає всеохоплююче узагальнення повної прогнилості бюрократичного апарату царизму, який спирається на розумово й морально звироднілих своїх слуг на місцях. Є, отже, підстави твердити про наближення – і досить істотне – твору не стільки до реалістично-побутової комедії, скільки до політичної сатири" [5]. М. Кропивницький, відчуваючи загрозу знищення українського народу як етносу, тобто небезпеку його розчинення в панівній нації, своїм палким словом намагався розбудити національну свідомість українців. Порушені письменником проблеми: питання української мови, національної свідомості, бюрократизму, пияцтва, зневажливого ставлення можновладців до людей – багато в чому залишаються актуальними і в наш час.

Ю. Винничук у романі "Мальва Ланда" також, вдаючись до засобів іронії та сатири, викриває вади українського суспільства. Майже всі події відбуваються у вигаданому міфічному світі: "Великій Міській Сміттярці", де живуть "палкі патріоти України", вигадані герої та дивовижні міфічні істоти, зокрема однороги, русалки, привиди.

Вже самі описи сміттярки у романі – це тісне переплетення комічних метафор, гротеску, контрастів, гіпербол, лексичних алогізмів, як от: "<...> нема нічого могутнішого за сміття і нічого величнішого <...>" [1, с. 23]. Вражають своєю художньою силою та різноманітністю okazіональні новоутворення Ю. Винничука: назви чудернацьких тварин – "майтилик", "сульфуль", фантастичних страв – "ламентация тушкована з крильцями майтеликів", "малінесія", "вуджені скраклі" та ін.

Вигадки, нісенітниці та абсурдні історії – основа всього твору. Наприклад, це оповіді про те, що козаки одночасно були і половцями, вирощували в оранжереях банани, якими начиняли зубрів і турів, що жителі сміттярки виловлювали русалок, робили з них консерви і відправляли у Париж як кав'яр, або історії про наявність на сміттярці оригіналів "Слова о полку Ігоревім", втрачених творів Т. Шевченка, другої частини "Вальдшнепів" М. Хвильового, невідомих щоденників П. Куліша та багато іншого. Ледь помітним на фоні всіх цих вигадок є іронічний погляд письменника на стан української літератури, окреслений як "суцільне сюсюкання і загравання з народом" [1, с. 76], коли графомани пишуть лише про те, що найбільше сприймається масою, і не порушують ті теми, які дійсно варто висвітлювати.

Доволі іронічною та промовистою є ситуація, коли навіть у такому вигаданому "сміттярчаному" світі не люблять вільнодумства: "Коли хочете дістати в нас пристойну роботу, мусите себе стримувати від необдуманих висловлювань. Того в нас не люблять" [1, с. 45].

Особливо гострою в романі "Мальва Ланда", як і в аналізованому творі М. Кропивницького, є сатира на урядовців і чиновників. Ю. Винничук доводить абсолютну беззмістовність та непотрібність їхньої праці до абсурду. Адже чиновники, займаючись різноманітними паперами, врешті перестають звертати увагу на їхній зміст і важливість для громадян, тому метою їхньої роботи стає єдине завдання – "доставити папери за призначенням", незалежно від того, в якій кількості та в якому стані. Загублені ж і пом'яті "папірці" підбирають інші службовці,

нумерують їх у порядку знайдення на підлозі й несуть прасувати, щоб випрасувані документи підшити у порядку знаходження, незалежно від того, з якої вони справи. Так цикл абсурдної роботи замикається. Тут автор обігрує поняття порядку, описуючи абсолютно протилежні речі, які насправді лише створюють ілюзію впорядкованості: "А порядок понад усе. Яка різниця, у якій папці знаходиться той чи інший папір? Головне, що він десь таки є і ми про нього знаємо" [1, с. 171].

Образ бургомістра, створений за допомогою іронічних засобів деформації ідіом, письменник називає всюдисущим: "<...> як Господь. Він і тут, і ніде, зараз і присно..." [1, с. 171], та порівнює із невловимим промінцем і "п'янливим запахом матіоли". Така несумісність порівнянь активно служить для формування іронічного тону, яким Ю. Винничук знову, ніби ненароком, висловлює гірку правду: "Народ спить. Нікому нема діла ані до ближнього, ані до проблем нашого міста. Кожен живе сам у собі. А влада цим користує" [1, с. 281].

Сатира на чиновницький апарат поєднується із сатирою на сімейне життя, в якому люди розучилися любити, поважати один одного та йти на компроміс. Тому якщо когось одного із членів родини не влаштував інший, який чимось не догодив, бургомістр вирішував це питання: виписував "бумагу", що людина вмерла, і та мусила жити життям тіні, не маючи прав ні на що, проте мовчки виконуючи всі ті ж функції, що й раніше.

У сатирично-іронічному дусі описаний і поліцейський устрій міста С. Прізвище комісара поліції німецького походження – Ліндер – вказує на те, що це людина суворого порядку та дисципліни. Ю. Винничук вдається до сатиричної гіперболізації цього образу, оскільки відчуття невпевненості та постійної підозрливості доводять пана Ліндера до того, що він заводить папку із доносами навіть на самого себе. Сатирично зображений і найкращий донощик комісара пан Кнедлик, який за словами Ліндера "виконує надзвичайно важливу місію" – пише "художньо довершені доноси", за стилем нічим не гірші за романи Бальзака. Автор відверто іронізує та глузує із такого роду службовців, адже пан Кнедлик простежує не лише

висловлювання і дії в'язнів, а й записує всі їхні думки. Сатира загострюється в зображенні життя самих ув'язнених, які виконують абсолютно беззмстовну, а отже, абсурдну роботу: за наказом комісара, перетягують камені із місця на місце, викопають і закопають ями. Свого найвищого звучання сатирично-іронічний тон сягає в описі страти "революціонера", який, за свідченнями донощиків, "розкидав по місту листівки", хоч це був звичайний чистий папір.

Ю. Винничук торкається в романі й екологічної проблеми, іронічно і гостро викриваючи байдужість українців до забруднення навколишнього середовища. Промовистим є і пафосний газетний заголовок "Українське сміття здобуває світ", адже, за свідченням княгині сміттярки, за "продукуванням високоякісного сміття ми обігнали всі країни Європи" [1, с. 126]. У цій фразі гостра сатира і на екологічний стан країни, і на сумнівну якість товарів, вироблених багатьма українськими підприємствами, власники яких дбають лише про власну наживу.

Етюдіві М. Кропивницького "По ревізії" притаманні такі засоби творення іронії й сатири, як моделювання суперечності за принципом оксюмору, звукового метатезису та асоціативної іронії; автор доводить певні моменти в творі до ситуативного абсурду, намагаючись викрити найбільш огидні сторони сільського життя того часу. Ю. Винничук у романі "Мальва Ланда" вдається до дещо ширшого спектра засобів моделювання іронії та сатири. У художньому арсеналі сучасного письменника знаходимо такі новаторські засоби, як лексичні алогізми, оказіональні новотвори, нісенітници та абсурдні історії, засоби комічної модальності стереотипних виразів.

Оскільки роман написаний у зовсім відмінній стильовій манері порівняно з творчістю М. Кропивницького, слід зазначити, що Ю. Винничук упродовж твору грає із читачем на багатьох рівнях – смислового, підтекстового та мовного. Смислова і мовна гра проявляється у різноманітних засобах: від неприхованої іронії у розмірковуваннях про сучасні автору політику, літературу, роботу урядовців та ін. до каламбурів



різних видів, що будуються на звуковій подібності та етимологічній грі словами, на прихованому або явному абсурді, алогічному поєднанні смислів.

Водночас у обох авторів зустрічаємо змалювання парадоксальних ситуацій та змішування різних стилів мови, знаходимо схожість у використанні гіпербол, пародій, ситуативної іронії, іронічних порівнянь. Об'єднуючим чинником є ще й те, що обидва письменники вдаються саме до складного комізму, який, за словами О. Калита, "обов'язково спонукає до аналізу і роздумів. Це гумористично-сатирично-іронічний тип комізму, який обов'язково містить оцінку, що ґрунтується на суспільному досвіді, вироблених суспільством ідеалах і цінностях" [2].

Таким чином, традиційність у використанні засобів іронії і сатири у творах М. Кропивницького та Ю. Винничука зумовлена національною ідентичністю, схожим ставленням авторів до зображуваного, прагненням викрити вади і негативні явища у різних сферах суспільного й політичного життя українців. Відмінності ж зосереджені у площині літературних жанрів, напрямів та загальної стильової манери митців.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Винничук Ю. Мальва Ланда. Київ: Спадщина, 2012. 464 с.
2. Калита О. Засоби іронії в малій прозі (кінець XX – початок XXI століття). URL: [http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/11395/3/Zasoby\\_ironii.pdf](http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/11395/3/Zasoby_ironii.pdf)
3. Кропивницький М. По ревізії. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2683>
4. Мороз Л. Іронія як форма реалізації комічного у художньому творі. URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/44-chotirnadtsyata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/253-ironiya-yak-forma-realizatsiji-komichnogo-u-khudozhnomu-tvori>
5. Мороз Л. Марко Кропивницький "По ревізії". URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/K/KropyvnytskyM/Studies/Moroz/PoReviziji.html>
6. Николаев Д. Смех – оружие сатиры. Москва: Искусство, 1962. 224 с.
7. Новиков А. Учитель корифеїв: Життя Марка Кропивницького. Харків: ХІФТ, 2019. 248 с.
8. Походня С. Языковые виды и средства реализации иронии. Київ: Наукова думка, 1989. 123 с.

## REFERENCES

1. Vynnychuk Iu. Malva Landa. Kyiv: Spadshchyna, 2012. 464 s.
2. Kalyta O. Zasoby ironii v malii prozi (kinets XX – pochatok XXI stolittia). URL: [http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/11395/3/Zasoby\\_ironii.pdf](http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/11395/3/Zasoby_ironii.pdf)
3. Kropyvnytskyi M. Po revizii. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2683>
4. Moroz L. Ironiia yak forma realizatsii komichnogo u khudozhnomu tvori. URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/44-chotirnadtsyata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/253-ironiya-yak-forma-realizatsiji-komichnogo-u-khudozhnomu-tvori>
5. Moroz L. Marko Kropyvnytskyi "Po revizii". URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/K/KropyvnytskyM/Studies/Moroz/PoReviziji.html>
6. Nykolaev D. Smekh – oruzhye satyry. Moskva: Yskusstvo, 1962. 224 s.
7. Novykov A. Uchytel koryfeiv: Zhyttia Marka Kropyvnytskoho. Kharkiv: KhIFT, 2019. 248 s.
8. Pokhodnia S. Языковые виды у sredstva realizatsyy yronyy. Kyiv: Naukova dumka, 1989. 123 s.

Стаття надійшла до редакції 5.02.21

**O. P. Medvedchuk**, PhD Student,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv  
e-mail: olesyamedved@ukr.net

### **EVOLUTION OF MEANS OF CREATION OF SATIRE AND IRONY IN THE M. KROPYVNYTSKY'S AND Y. VYNNYCHUK'S WORKS (on the material of M. Kropyvnytsky's sketch "On Revision" and Y. Vynnychuk's novel "Malva Landa")**

*The article considers the peculiarities of using comic, namely irony and satire, in M. Kropyvnytsky's dramatic sketch "For revision" and the novel by Y. Vynnychuk "Malva Landa". There were analyzed the means of creating a comic effect are used in these works of art, and traced their evolution. It is determined that M. Kropyvnytsky in his sketch "For revision" modelled contradictions on the principle of oxymoron, used associative irony, sound metathesis, lead certain moments in the work to the situational absurd, trying to expose the most disgusting aspects of country life of that time. Instead, Y. Vynnychuk uses a wider range of means of modeling irony and satire in the novel "Malva Landa". In the artistic arsenal of the modern writer we find such innovative tools as lexical alogisms, occasional neologisms, nonsense and absurd stories, means of comic modality of stereotypical expressions. It is noted that the modern author throughout the work plays a game with a reader on many levels – semantic, subtextual and linguistic. Semantic and linguistic game is manifested in various means: from undisguised irony in reflecting concerning current policy, art, work of government officials, etc. to different species of pun based on sound similarity and etymological play on*

words, on hidden or obvious absurdity, illogical combination of meanings. It is found that both writers used mainly a complex comedy in their works, that encourages a reader to analyze and reflect, and the traditional use of mean of irony and satire in their works is the result of national identity and similar attitude to the problems of indifference and inaction of officials, thoughtless submission of people to those who a priori cannot benefit society. The differences concentrated in the plane of the difference between literary directions and artists' general stylistic manners.

**Keywords:** comic, irony, satire, sarcasm, absurdity, grotesque, associative irony, nonsense, pun.

УДК 821.161.2.

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.123-136>

**Л. З. Мороз**, д-р філол. наук, проф.,  
провід. наук. співроб.,

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ

## **КОМЕДІЯ ЧИ ТРАГІКОМЕДІЯ? (з творчого досвіду Марка Кропивницького)**

*Розглянуто жанрові особливості п'єс М. Кропивницького, з'ясовано специфіку форми та змісту комедії й трагікомедії, здійснено спробу їх жанрового розмежування у контексті творчого доробку драматурга. На основі аналізу конкретних текстів простежено особливості репрезентації поетикальних ознак і жанрових принципів комедії й трагікомедії, встановлено суголосність творчих пошуків у межах жанрово-стильових форм драматичних творів М. Кропивницького та Ж.-Б. Мольєра.*

**Ключові слова:** комедія, трагікомедія, жанр, іронія, сатира, трагізм, персонаж.

Для розуміння творів українських драматургів ХІХ ст. найбільш прийнятним і доцільним є той бік природи жанру комедії, що про нього розмірковував відомий дослідник із США Е. Бенглі як про такий, що "порушує до такої міри серйозні проблеми, що, якби не запевнення в несерйозності [курсив мій. – Л. М.], її можна було б схарактеризувати як "викривальний акт, що вражає", як "викриття неймовірної сили". Іншими словами, якби комедія втратила свій легковажний тон, вона перетворилася б на соціальну драму" [1, с. 332]. Наведене має більший чи менший стосунок до всіх творів, про які йтиметься, і "прикриттям" (слова вченого про

"запевнення в несерйозності") для них здебільшого є авторське визначення їхнього жанру як комедії.

Сюжетні ситуації, пов'язані з адюльтером (це французьке слово означає: подружня зрада), не були поширеними в українській драматургії. Лише зовнішню подібність до їхніх схем можна побачити в комедійній структурі "Москаля-чарівника" І. Котляревського, адже Тетяна, яка любить свого чоловіка, не так зраджує його, як трохи кокетує, задля розваги та приємного, як вона очікує, спілкування з людиною, ніби й освіченою. У цьому контексті варто згадати й Параску з п'єси В. Гоголя "Простак", яка воліє хоч ненадовго позбутися нелюбого чоловіка. Сімейно-побутові мотиви такого типу ("нерівний" чи й силуваний шлюб, невдоволеність подружнім життям, поява нового кохання тощо) стають у західноєвропейській драмі основою сюжетів доволі неоднозначних. Аналізуючи їх, Е. Бенглі пропонує "визначення комедійної діалектики" як "контраст між легковажною манерою і похмуризмом змістом". А конкретніше: "Тон комедії ніби промовляє: життя – весела розвага. А напівтон дає зрозуміти, що життя – це катастрофа" [1, с. 349]. До цього варто додати: так формуються ознаки жанру трагікомедії, що йому вчений присвячує спеціальний розділ у цитованій книжці. Зокрема, він зупиняється на двох різновидах жанру: перший – "трагедія зі щасливим фіналом" і другий – "комедія з нещасливим фіналом", тобто "комедія *мольєрівського* [курсив мій. – Л. М.] типу" [1, с. 355]. Саме твори Ж.-Б. Мольєра (зокрема "Мізантроп") має на увазі Е. Бенглі, коли розмірковує про спільне у комедії й трагедії, зокрема про почуття, які "не обов'язково відрізняються від почуттів, що їх виявляє трагедія, відрізняється скоріш спосіб – не прямий, завуальований – вияву їх. Комедія є ухильною та іронічною. Оповідючи про веселощі, вона має на увазі страждання" [1, с. 339]. Важливо, що в комедії "іронічним є все, що має вигляд щасливого", і що "Мольєр надає цій іронії особливої гостроти" [1, с. 337].

Детальна художня розробка зазначених мотивів та їхніх варіантів і емоційних виявів складає сюжет комедії Ж.-Б. Мольєра

"Жорж Данден, або Обдурений чоловік". Подібне відбувається і у переробці цього твору, яку здійснив М. Кропивницький, надавши своєму варіантові назву "Хоть з мосту в воду головою" (1909), для чого використав останні слова п'єси Мольєра.

Слід зазначити, що наведені міркування стосуються не лише й не винятково проблематики подружньої зради, адже подружжя є соціумом у мініатюрі. У тих, далеко не рідкісних, ситуаціях, коли шлюб персонажів укладається з розрахунку – чи на здобуття матеріальних статків, чи задля підвищення суспільного статусу, – особливо виразним виявляється соціальний зміст твору. Персонажі ж викликають у читача / глядача не так сміх, як жаль, а подекуди й співчуття. Комедія ж набуває ознак трагікомедії.

Якщо трагікомедія, то має бути трагічний фінал? Так, можливо, але то не конче загибель фізична. Таким, безперечно, є приниження: Жоржа Дандена – обдуреного, зрадженого чоловіка, який упродовж усієї п'єси домагається звичайнісінької правди стосовно жінчиної зради. Єдиною втіхою для нього є його здатність сказати, хоч тихенько, убік, те, що він насправді думає. Зіставмо репліки Жоржа та героя твору М. Кропивницького, якому дано у переробці ім'я Харько: "Жорж Данден. За мій безглуздий вчинок... (вбік) – одруження з вами" [5, с. 412]; "Харько. Мою дурість, котру я вчинив... (Набік) Що оженився на вас" [4, с. 609].

Бідолашний (хоч і заможний) селянин, який одружився з дворянкою (якій потрібні лише його гроші), тепер не має виходу. Виразними є репліки родичів зрадливої дружини головного героя, налаштованих аж надто войовниче захищати честь свого "сословія": "Пан де Сотенвіль. А ні, то, сто чортів, я навчу вас, як треба поводитися з людьми нашої верстви, як ображати наших!" [5, с. 412]; "Кочержинський. О, сто чортів у лисину! Я вашу упертість зламаю, я вам покажу, як шутковать з Андріяном-Север'яном-Селуяном Мурчак-Бурчак-Стирчак-Кочержинським!.. (Набік). Шкода, що я не взяв шаблі..." [4, с. 607–608].

У самовихваляннях дворян – зрозуміло, про вигадані подвиги – яскравіше виявляється національний колорит: пан де Сотенвіль

каже про свою участь у боях при Нансі та Монтобані, а Кочержинський – про свою відвагу в боях під Очаковом, навіть про те, що ім'я його, ще юного, є в літописах (вочевидь козацьких?). Деякі репліки український драматург забарвлює саркастично, у чому навіть перевершує першоджерело. Порівняймо:

"П а н д е С о т е н в і л ь. А дід мій, Бертран де Сотенвіль, в свій час був у такій великій пошані, що дістав дозвіл продати все своє майно і поїхати за море.

К л і т а н д р. Охоче вірю" [5, с. 415];

"К о ч е р ж и н с ь к и й. А один з моїх предків Лаврін Мурчак-Бурчак-Стирчак-Кочержинський за гетьмана Петра Дорошенка вславився так завзятістю, що здобув універсала на дозвіл продати все своє майно, щоб віддати гроші в Січову скарбницю.

З а к р у т ь к о-О д в е р т и н с ь к и й. З охотою вірю" [4, с. 572].

Якби то була правда, то цей персонаж, мабуть, мав би право пишатися зреалізуванням дозволу. Але трохи далі драматург знижує його, даючи йому цілком недолуге посилення на універсал гетьмана Сагайдачного. Задля комедійної виразності французький і український драматурги використали традиційні засоби, притаманні відповідній національній культурі. Реаліст М. Кропивницький неодноразово використовує колоритні народні вирази. Ось Харько докоряє своїй зрадливій дружині, яка, звісно, все заперечує: "Так, так. Дуже погано, і вам нема ніякої рації мотати головою, мов кобила у спасівку..." [5, с. 583]. Виразним є їхній подальший діалог:

"З і з і. Фі! Як вам не соромно робить таке порівняння? Я пожалуюсь на вас папі й мамі.

Х а р ь к о. Жалуйтеся, скільки влізе... Я гаразд знаю, мені відомо ваше презирство... Хоч я і не родився дворянином, та мій рід все ж таки заважає, і сім'я Мандрик <...>" [4, с. 584].

Аналогічний діалог у Мольєра-класициста, на відміну від цього, звучить доволі нейтрально: "Ж о р ж Д а н д е н. Так, так! Це ви дуже погано робите, і нічого хитати головою та робити гримаси. А н ж е л і к а. Я? Не знаю, що ви хочете цим сказати. Ж о р ж Д а н д е н. А я так дуже добре знаю. Ваша зневага мені

дуже добре відома, але хоч я й не дворянин, а проте я хорошого, чесного роду, що не заслужив ні від кого ніяких закидів, і сім'я Данденів <...>" [5, с. 381–382].

Як бачимо, у французькому оригіналі у жодний спосіб не обігрується відмінність прізвищ. Натомість, коли Зізі – насправді Зінаїда – аби зневажити чоловіка, запитує – "що за прізвище Мандрика?" – той спокійно, але не менш ущипливо, з натяком на її дівоче прізвище Кочержинська, відповідає: "Мандрику [мандрика – "род сырника", за поясненням "Словаря..." за редакцією Б. Грінченка, у сучасній українській мові – "ватрушка". – *Л. М.*] можна з'їсти, а кочергою тільки попіл вигортають" [4, с. 585]. Часом, щоправда, важко визначити (за відсутності зіставлень із оригіналом), чи завдячуємо колоритом висловлювань персонажа майстерності автора, чи перекладачки Марії Кресан-Тобілевич.

У момент, коли Данден може "зловити" дружину на зраді, точніше, довести факт, та й зрештою висловити все, що думає, він виголошує патетичні монологи: "Доля посилає мені, нарешті, змогу впіймати моїх ворогів на гарячому і, щоб вивести їх на чисту воду, вона в потрібну хвилину привела сюди тих суддів, які мені потрібні. Хвалити Бога, моє безчестя таке тепер явне, що ви вже не зможете мати ніяких сумнівів" [5, с. 387]. Це свідчить про той стан персонажа, коли вистраждане підтвердження найгіршого в його житті (не лише жінчиної зради, а і його приниження) він сприймає як щось найкраще, як подарунок долі. У переробці М. Кропивницького колорит іще яскравіший, за збереження суті й настрою: "Х а р ь к о. Ага, старі сюди йдуть! Сама хвортуна допомага мені висвідчить вчинки гадини-жінки і, мов навмисне, послала в свій час і потрібних суддів. [Поява обох Кочержинських супроводжується їхнім співом про своїх предків, прославлених нібито у піснях. – *Л. М.*] Ви не хотіли мені повірити і вашу дочку виправдали; а тепер я можу вам показати, як вона мене шанує; дякуючи Господеві, моє страмовисько так тепер очевидно, що більш нема місця задля сумніву" [4, с. 589]. Емоційність у багатьох моментах також стає виразнішою. Так, репліці Сотенвіля "Чорт! Вибирайте ж менш образливі слова" [5, с. 388] відповідає вигук

Кочержинського "Сто чортів у лисину! Будьте обережні у виразах" [4, с. 590]. На вимогу ж пам'ятати, що він одружений із дворянкою, Данден каже: "Я про це згадую досить часто, навіть занадто" [5, с. 388] (втім, у виставі інтонації залежатимуть від актора), натомість Харько вигукує: "О, пам'ятаю, всіма жилами і всією моєю істотою пам'ятаю і буду вік пам'ятати!" [4, с. 590]. З таких вигуків дедалі ясніше вимальовується зміна характеристики персонажа: від примітивності замороженого ревнощами селянина, що стримує себе у пошані до соціально вищої дружини, до визрівання його обурення, з причини зневаження його гідності, а зрештою й давньої традиції подружньої вірності та взаємоповаги. З іншого боку, увиразнюється вигляд дворянства. Зокрема, пані де Сотенвіль висловлює свою радість із того приводу, що її донька Анжеліка (вже, здавалося, викрита у зраді) спромоглася розіграти сцену скривдженої невинності й доброчесності: "Обніми й мене, моя доню. Я плачу від радості, я пізнаю свою кров у тому, що ти тільки-но вчинила" [5, с. 391]. А от вияв радощів пані Кочержинської з того самого приводу: "Ти вплела розкішну квітку в вінок нашого славетного роду. Обійми і мене, моя Зізю! Ох, я плачу від радощів!.. Я певна, що від твого вчинку радісно стрепенуться в домовинах кості Грище-Прище-Трище-Хомутинських" [4, с. 592].

Трапляється, що й у першоджерелі Жорж Данден звертається до свого служника темпераментно, у народному, сказати б, стилі: "А бодай тебе чума задавила! Чого це ти, ледащо, тікаєш від мене?" [5, с. 399]; відповідна репліка Харька до свого наймита: "Чого ж, скажений, неначе втікаєш від мене?" [4, с. 592]. Прохання Дандена покликати його тестя й тещу виглядає так: "<...> обов'язково переконай їх поспішити сюди, поясни їм, що їхня присутність тут надзвичайно потрібна" [5, с. 400]. Харько ж у цій самій ситуації вигадує цілу сценку: "<...> і прохай їх прийти сюди якомога швидш; скажи, по надто цікавому ділові; якщо вони ворожать або грають у дурня чи у воза, вихопи з рук карти і втікай; вони поженуться за тобою і будуть тут..." [4, с. 599].



Цікаво, що з метою посилити комедійне забарвлення М. Кропивницький удається до цитування фрагменту широковідомого вже в той час твору С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм", абсолютно серйозного, проблемного, хоч і насиченого гумористичними текстами, інтонаціями, ситуаціями. Так, Зізі, намагаючись переформатувати свою тривожну (майже трагедійну для неї) ситуацію, робить спробу перевести підозру в невірності на свого чоловіка і приспівує рядок із партії Одарки – тексту, зверненого до Карася: "Відкіля це ти узявся, де ти й досі пропадав?.."; й трохи далі, щоб звинуватити чоловіка, співає (звідти-ж таки): "Цілу ніч я ждала-ждала...".

Комедією назвав М. Кропивницький одну зі структурно найдосконаліших своїх п'єс "Мамаша" (1903), сповнену гіркою іронією, абсурдних неадаптованих, трагічних суперечностей. Твір дуже своєрідно виявляє тип розселення й тип відліку родоводу, переважно притаманний українській родині на межі ХІХ–ХХ століть. За спостереженнями М. Гримич, "безсумнівним є те, що українське патріархальне суспільство склалося здебільшого на основі *матрілінійності/матрілокальності*, про що свідчить ряд специфічних рис соціальної організації українського села" [2, с. 278]. Перше з виділених у цитаті курсивом понять дослідниця роз'яснює як "відлік родоводу по лінії матері", друге – як "шлюбне поселення одружених у домі матері дружини" [2, с. 277].

Сюжет п'єси "Мамаша" визначається характером, а отже і вчинками його головної героїні (з якою пов'язана й назва п'єси). І тут не все розподілено так, як у наведеній цитаті з дослідження, бо мешкає немолоде подружжя Гнотів таки у хаті чоловіка, можливо, лише з часу переїзду (недавнього) до цих країв, у яких відбувається дійство (разом з ними їхній син Єлисей із дружиною – у батьковій хаті, та це персонажі другого ряду, а поведінка й мовна партія Єлисея є своєрідним відлунням слів і навіть думок матері). Всім тут порядкує доволі жорстко-авторитарно-свавільна дружина Гнотова із символічним ім'ям Олімпіада. У зв'язку з нею, можна сказати й про значний елемент пародійності – водночас і на модну тодішню емансипацію жінки, і на традиційну роль жінки / матері / свекрухи (виникають і деякі паралелі до зловісної постаті Коломийчихи з драми

М. Старицького "У темряві", але то тема для іншого, спеціального розгляду).

Драматург знайшов вдалу форму для репрезентації всіх, аж до найдрібніших, персонажів твору та їхніх взаємин, зокрема й для колективного соціального портрету містечка, до якого прибула родина Гнотів. Тут відбуваються діалоги господарів дому з гостями, що виходять з-за столу, по щедрому частуванню їх, як мовиться, задля знайомства – то все місцеве "начальство" (староста, соцький, десятник і, ясна річ, писар). Уже впродовж першої дії стає ясно, як вони розуміють стосунки між собою (тобто, субординацію) та кожен – свою власну особисту значущість. Їхні пародійні промови побудовано так, як годилося б у комедії, і не тільки через макаронічність мови, а й через відсутність сенсу: "Д е с я т н и к. Єжели началство звелить штовхать, то треба штовхать. П и с а р. Да, да. Верте, што я проник окончательно, што ви, господа, ознакомлени с устройством себя в сведениях обхождения і развязкой своего существования" [3, с. 281]. Та головний персонаж – Олімпіада. Вона від початку постає в ролі гостинної дбайливої господині й кокетливої веселої молодички – достоту "господиня готелю" К. Гольдоні. Одначе ця її роль – лише для тих гостей, щодо яких вона каже: "Слава Господеві, що молебствие вже відслужили і началство задоволнили" [3, с. 283]. Для неї церковний ритуал із проханням Божої допомоги (що, втім, не означає її справжньої віри і, тим паче, християнської моралі – це побачимо з усієї її подальшої поведінки), по суті, рівнозначний із задобрюванням "началства" задля своєї "професійної" – шинкарської – діяльності. Серйозні нотки входять у комедію й такими характерними діалогами: "1-й ч о л о в і к (*встав*). Я оцей краець хліба дітям понесу, нехай поласують. О л і м п і а д а (*бере у нього окрасць*). Еге-ге... Як роздаватимем кожному по окрайцеві, то скоро і злидні годуватимем. Адже нагодували вас, то й годі!" [3, с. 283].

Таких економних хазяїнів зустрічаємо і в інших творах наших класиків: Пузир і Калитка ("Хазяїн" і "Сто тисяч" І. Тобілевича), Балтиз ("Олеся" М. Кропивницького) та ін. А тут, у наведеному, з'являється художня деталь, що справляє сильне

враження на реципієнта: для дітей того чоловіка хліб є ласощами. Його відібрати може лише той персонаж, який глибше розкриватиметься далі, перемішуючи гарне з потворним, геть знищуючи усі моральні цінності й по-своєму переконливо все те аргументуючи. Відтак змішуючи, міняючи місцями й ракурсами усі жанрові ознаки твору, автор виявляє пряму залежність їх від різних граней характеру, а отже і вчинків Олімпіади – "мамаші" (не матері – завважмо; суржикізація мови персонажів вочевидь відіграє свою роль у перекрученості їхньої свідомості й тому є засобом не так комізму, як цілком протилежного емоційного впливу). У її долі звучать і драматичні нотки. Справді, важка то доля – жити з чоловіком-пияком, тим паче, що, за її ж словами, "змолоду і в рот не брав <...> ось через що я його й обрала собі за чоловіка. Правда, що й грошовитий був <...> і красивий був, як змальований <...>" [3, с. 286].

Своєрідним обрамленням ситуації в зображеній сім'ї є репліки її невизнаного глави – Кузьми Гнота – у першій та останній діях: "А спитай мене: задля чого і задля кого я увесь вік працював?" [3, с. 292]. І ближче до фіналу, коли вже закінчуються сили, розпачливі: "Усім байдуже... Отака подяка... Нема у мене сем'ї, нема і не було її... а я думав є... <...> Син на батька, мов звірюка... (не випадковий повтор: "Син, як звірюка, на батька...") (По паузі) Казав Єлисеєві, щоб лікаря, не послухав... Старій казав... О гадина, ящірка!.. Хотять швидш мене здихатись..." [3, с. 323].

Характеристика Кузьми Гнота подається шанобливими словами його невістки Варвари: "Я чула від багатих людей, що батько дуже були трудящі і що все добро вони власною працею придбали; і всі люде завжди мали їх за розумного і розсудливого хазяїна..." [3, с. 286] (подібне бачимо і у постаті молодого Балтиза з "Олесі", але той персонаж zdeградував у бік грошолобства). Гніт і в залежності від алкоголю (то, виходить, є єдиним засобом не бачити збоченості його колись, як гадалося, гармонійної сім'ї, для якої весь свій вік працював) має гідність і на зайві запитання не відповідає: "<...> це діло моє, хатне, не про писарів воно і не про гостей!" [3, с. 293].

Дещо комедійний елемент до першої дії п'єси вносить покруч-писар – і не так своєю макаронічною мовою (вона скоріше може роздратовати реципієнта), як своєрідністю самоусвідомлення. Цілком можливо, що воно недалеко від істини: "О, он [місцевий старшина. – Л. М.] у восторгі, потому, собственно, што у восторгі я!.. Хоча он і старшина, то ість, старше меня чином, но по-настоящему усьо в моей вот в етой башке содержиться – понимаєте? Окончательно ета башка усім орудуєть" [3, с. 290]. Потішним є несподіване (як для 1903 року) передбачення драматурга (чи, можливо, його обізнаність у тому, що тоді мало кому було відоме, або й свідоцтво обізнаності шинкарки – тогочасного підслуховувача у найпопулярнішому місці відпочинку й розваг осіб різних "сословій") – у сцені, де Олімпіада каже синові, що невдало він одружився, краще б, мовляв, "коли б узяв за себе, наприклад, Шпачківну: "Є л и с е й. Шпачківну? Та що це ви, мамашо, вигадуете? Шпачківну, оту безносу? О л і м п і а д а. Зате багачка яка! Сім тисячів одного копиталу. А ніс що? Ніс – пусте діло... Носа можна і приробить. Є такі дохторі, що хоч за сотню-другу карбованців якого хоч носа прироблять" [3, с. 287].

У центральному персонажеві наявні ознаки поверхової "заторкнутості" культурою: знає, що кидати хліб – гріх, що тому, хто помирає, слід дати в руки свічку і псалтиря до голови притулити. "Проси благословення, воно так годиться", – каже синові, бачачи, що вже фінал наближається. І за мить, як Гніт помирає: "Варваро! Позакривай свекрові очі... (*Зімхає*). Вічний покій тобі, моя вірна дружино... (*Витира очі хвартухом*)" [3, с. 325]. Попередній контекст виявляє все лицемірство, нещирість цих її слів. У минулому вона пережила велике горе – втратила п'ятох малих дітей. Одначе співчуття до нещасної матері зміщується з розумінням того, що біда сталася внаслідок її агресивної глупоти й необізнаності (попри її визначну самоповагу, яка, проте, базується на, сказати б, вузькій основі: "Ми тоді содержували у Бердянському шиньок, не який-небудь простий шиньок... О, ні! У мене усе було по-благородному!" [3, с. 311]). Не жила в бідності, але підпорядкована жадібності, адже різко відкинула рекомендацію лікаря відокремити хворого

на дифтерію ("Куди я його, питаю, відділю, квартиру йому особливу найму, чи як?" [3, с. 312]), унаслідок чого заразилися й інші діти, отже, з її вини. Зазначене є лише окремими нотками у тексті Олімпіади, суцільний масив якого виявляє рідкісну наповненість корисливістю, непорядністю, цинізмом, навіть жорстокістю. Усі ці ознаки виявляються у її діях упродовж усього життя – від торгівлі у шинку напоями з незрозумілими добавками (навіть для запрошених, для доброго знайомства, гостей у першій дії вона зливає всі рештки в одну пляшку, задля економії, й тим частує) до розмірковувань про те, скільки платити найманам, і до настанов своїй наймичці, який хліб слід випікати для найнятих робітників. Цей останній мотив також звучить і у "Хазяїні" та в "Олесі", але тут драматург додає новий нюанс – коли йдеться про смак свіжого хліба, матері з усіх своїх (дуже скромних) інтелектуальних сил (як і в усіх, без винятку, ситуаціях), підтакує син Єлисей: "Дай робочому такого хліба, то він лопатиме його, як канхвети!" [3, с. 297]; і додає вже цілком абсурдне (підсвідомо гіперболізуючи): "Як годуватимеш робочих таким хлібом, як цей, то вони нас не жувавши проковтнуть" [3, с. 297]. Потворність впливу на Єлисея моральної збоченки – матері – сягає апогею у його ставленні до рідного батька, якого він зневажає, лає поганими словами, навіть піднімає на нього руку і зрештою, по суті, вбиває його (хоч і не зумисне), що, втім, не справило на нього особливого враження.

На запитання збентеженого писаря "Говорять, што ви окружили папашу надзором, штоб нікто їм не повинувался?" Єлисей спокійно й упевнено відповідає: "А що ж, давати їм волю?" [3, с. 310]. Схвильований він лише одним: пішла чутка, що його батько захворів унаслідок того, що він надто сильно штовхнув його. На пораду ж звернутися до лікаря він запитує (за логікою, незбагненою для нормальної людини): "Навіщо ще й дохтора? (Оглядається). За тим хіба, щоб тільки даром гроші переводить?" [3, с. 309] (подібна логіка звучить у "Хазяїні", лише скнара Пузир не хотів витрачатися на себе). Оглядається ж Єлисей тому, що усвідомлює, що такі думки й висловлювання – недобре, що коли хтось почує, то буде громадський осуд. Щоправда, далі виявляється, що він таки радився з лікарем –

коновалом, і все ж навіть аргументи людини, на цьому тлі більш-менш нормальної – писаря – заперечує. А той, ніби побоюючись його психічного порушення, намагається розмовляти з ним обережно – як із хворим: "П и с а р. Да, конечно... Ну, а ежелі вашому папаші указано свихе прожить ещо десятки годов? Є л и с е й. Навіщо? Яка кому користь від того? П и с а р. Да... да... Друг мой! Послушайте ви меня: покличте доктора. Такой ви багатий господин і скупітєсь? Папаша оставляйтє вам такое состояніє, а ви?.. Є л и с е й. Положим. Так що ж, як состояніє, то й жить сто годів? Задля чого?" [3, с. 310].

Для нещасного Гнота ще за його життя жінка й син підбирають труну та хреста й непокояться лише тим, що можуть не вгадати розміру. Лише Єлісеєва жінка Варвара (якій нелегко живеться у цій монструозній сімейці, тож змушена пристосовуватися) жаліє пораненого свекра й наміряється потай одвезти його до лікаря, проте не встигає. Вона ж і підсумовує весь абсурдний сюжет: "Ой, таточку, це ж за вас Господь нас всіх карає..." [3, с. 326]. Цей її вигук є фіналом твору, надто далекого від комедійного жанру.

"Зворушливу" комічну одностайність виявляють мати й син в епізоді, коли не можуть зрозуміти, чого хоче "Бариня-благотворительница" (так її подано у списку "Лицедіїв"), яка приїхала збирати кошти на дитячі ясла "в некоторых селах и деревнях местного района" [3, с. 318]. Іронія (не надто, одначе, комедійна) ситуації полягає в тому, як Єлісей, який вважає себе доволі освіченим, формулює своє сприйняття гості: "Мне вдивительно ужасно, што значить, как ви у шляпці, з зонтиком, в пальчатках і вобче по-благородному зодетії і оп'ять же у хваєтоні едете, а розговорюєте по-простому, по-мужицькому!" [3, с. 318]. Одначе мови російської (якої забажав) не у всьому розуміє, тож виникає додатковий комедійний ефект через слово "ясла" у його ж тексті: "Нехай ті, у котрих нема кому приглядіть дітей, кладуть їх у ясла, а нам без надобності" [3, с. 319]. Щоправда, цей комізм нейтралізується тією частиною діалогу, що містить жакливу реалістичну конкретику: "Б а р и н я. Ведь вам же известно, что в рабочую страду отцы и матери, отправляясь на полевые работы,

часто оставляют крохотных детей без всякого присмотра и сколько вследствие этого бывает несчастных случаев? Елисей. Это верно! У нас тут по соседству недавно свиня скушала ребяонка..." [3, с. 319]. Вочевидь, співвідношення трагедійних і комедійних елементів у п'єсі "Мамаша" виявляє відчутну перевагу перших, коли не кількісну, то якісну й емоційну. Водночас попри трагічний фінал та загальну невеселу картину, немає підстав визначати жанр твору як трагедію чи навіть сатиру, адже персонажі тут є доволі дрібними (не соціально, а внутрішньо), щоб не сказати: нікчемними. Ще менше підстав вести мову про комедію. Та цензор заборонив п'єсу не з цих – загальних – причин, а з цілком конкретних. "Цензор в тексті зробив значні викреслення, – повідомляв упорядник шеститомника М. Кропивницького П. Перепелиця. – Так, у першій яві (дія перша) викреслено розмову Єлисея та Олімпіади про дяка, окреслено фінал 8 яви (дія третя), а також слова і речення, що стосувалися релігії" [3, с. 355]. Отже, полюючи за окремими словами й виразами, цензор навіть не помітив загального сумного видовища деградації людей, не зрозумів, що їхню релігійність драматург показав як суто зовнішню, інерційну, таку, що не заторкує їх душ, обізнаних загалом в обрядах (як, вочевидь, обізнаний і той цензор).

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва: Айрис Пресс, 2004. 332 с.
2. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія). Київ: Ат "Віпол", 2000. 380 с.
3. Кропивницький М. Твори: в 6 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1960. Т. 3. 430 с.
4. Кропивницький М. Твори: в 6 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1960. Т. 5. 609 с.
5. Мольер Жан-Батіст. Комедії. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1958. 412 с.

#### REFERENCES

1. Bently E. Zhyzn dramy. Moskva: Airys Press, 2004. 332 s.
2. Hrymych M. Tradytiiniyi svitohliad ta etnopsykholohichni konstanty ukrainsiv (Kohnityvna antropolohiia). Kyiv: At "Vipol", 2000. 380 s.
3. Kropyvnytskyi M. Tvory: v 6 t. Kyiv: Derzh. vyd-vo khud. lit., 1960. T. 3. 430 s.
4. Kropyvnytskyi M. Tvory: v 6 t. Kyiv: Derzh. vyd-vo khud. lit., 1960. T. 5. 609 s.
5. Moliere Zhan-Batist. Komedi. Kyiv: Derzh. vyd-vo khud. Lit., 1958. 412 s.

Стаття надійшла до редакції 22.12.20

L. Z. Moroz, Dr Hab., Prof., Senior Researcher,  
Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences  
of Ukraine, Kyiv

**COMEDY OR TRAGICOMEDY?  
(from the creative experience of Mark Kropyvnytskyi)**

*The article considers the genre features of M. Kropyvnytsky's plays, clarifies the specifics of the form and content of comedy and tragicomedy, and attempts to distinguish them by genre in the context of the playwright's creative work. Based on the analysis of specific texts, the peculiarities of the representation of poetic features and genre principles of comedy and tragicomedy are traced, the consistency of creative searches within the genre-style forms of dramatic works by M. Kropyvnytsky and J.-B. Moliere.*

*To understand the works of Ukrainian playwrights of the XIX century, the most acceptable and appropriate is the side of the nature of the comedy genre, which was considered by a famous researcher from the United States E. Bentley. Story situations related to adultery (this French word means adultery) were not common in Ukrainian drama. Only the outward resemblance to their schemes can be seen in the comedic structure of I. Kotlyarevsky's "The Soldier Magician." Family and household motives of this type ("unequal" or forced marriage, dissatisfaction with married life, the emergence of a new love, etc.) become in Western European drama the basis of rather ambiguous plots. Analyzing them, E. Bentley proposes "the definition of comedic dialectic" as "the contrast between frivolous manner and gloomy content." More specifically: "The tone of the comedy seems to say: life is fun. And the semitone makes it clear that life is a catastrophe". It should be added that the features of the tragicomedy genre are formed in such a way that the scientist dedicates a special section in the quoted book to it. In particular, he dwells on two types of genre: the first – "tragedy with a happy ending" and the second – "comedy with an unhappy ending". It is the works of J.-B. Moliere (in particular "Misanthrope") refers to E. Bentley, when he thinks about the common in comedy and tragedy, in particular about the feelings that do not necessarily differ from the feelings expressed by the tragedy, rather different way not direct, veiled – their manifestation. The comedy is evasive and ironic. When she talks about fun, she means suffering. "It is important that in the comedy "everything that looks happy is ironic" and that "Moliere gives this irony a special sharpness." Detailed artistic elaboration of social and everyday motives, themes of adultery, moral degradation and their variants and emotional manifestations is the plot of the comedy J.-B. Moliere's "Georges Danden, or the Deceived Man." A similar thing happens in the reworking of this work, which was carried out by M. Kropyvnytsky, giving his version the name "At least from the bridge into the water with my head down" (1909), for which he used the last words of the play by J.-B. Moliere. In both works, the characters evoke in the reader/viewer not so much laughter as pity, and sometimes sympathy. Comedy also acquires the features of tragicomedy.*

**Keywords:** comedy, tragicomedy, genre, irony, satire, tragedy, character.



М. К. Наєнко, д-р філол. наук, проф.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
e-mail: list2111@gmail.com

## МИКОЛА ГОГОЛЬ І ДРАМАТУРГІЯ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ

*Ідеться про творчість Миколи Гоголя в репертуарі театру корифеїв (80-ті й пізніші роки XIX ст.). Зародження його базувалося на існуючих тоді двох-трьох п'єсах українських авторів: "Наталка Полтавка", "Назар Стодоля" і "Запорожець за Дунаєм". Для розширення свого репертуару корифеї – Іван Карпенко-Карий, Марко Кропивницький, Михайло Старицький та ін. – почали інсценізувати поетичні та прозові твори українських авторів. Найчастіше – Тараса Шевченка, а згодом і Миколи Гоголя. Автор розкриває особливості гоголівських сюжетів, які лягли в основу театрального репертуару корифеїв. Зосереджено увагу на специфіці драматичної творчості, на цензурних утисках української тематики в театральних виставах та художніх особливостях гоголівських творів. Ідеться переважно про інсценізацію повістей із циклу "Вечорів на хуторі біля Диканьки", а також "Миргорода", в якому вперше була опублікована історична повість М. Гоголя "Тарас Бульба".*

**Ключові слова:** історія драми, драматургія, театр, українська тематика, повісті М. Гоголя, театральна вистава, цензура, репертуар театру корифеїв.

За усталеною традицією родовід української класичної драми ведуть від "Наталки Полтавки" І. Котляревського. Коли йдеться тільки про так звану українську літературу, то заперечень немає. А надто – з земляцьких позицій: полтавцям завжди ж приємно, коли кажуть, що вони в чомусь були першими. Але, як казав класик, істина буває трохи дорожчою. Московсько-імперське літературознавство свого часу присвоїло собі українську барокову культуру з усіма її складниками: освіта, література, театр... Відтак у сонм російської літератури зараховано було суто українських письменників Стефана Яворського, Дмитра Туптала й особливо – драматурга Феофана Прокоповича, які творили за сто й більше років до автора "Наталки...". В академічній "Истории русской литературы" 1980-го року

видання, щоправда, пишеться, що цих письменників або "вызвали" з Києво-Могилянської академії (як С. Яворського), або хтось із них "в Москве появился" (як Д. Туптало), чи "в Петербург явился" (як Ф. Прокопович) [5, с. 410–411]. Звернімо увагу на цю єзуїтську термінологію: "вызвали", "появился" та "явился", замість того, щоб сказати, що всіх їх силою забрали з України до імперських столиць, щоб зробити їх "своїми", тобто російськими. Самі письменники, звичайно, не дуже, мабуть, цьому противилися, бо ж що поробиш, коли тебе імперський завойовник кличе до себе і пропонує непогані умови та посади. Про Ф. Прокоповича в цитованій "Истории русской литературы" вже прямо пишеться як тільки про російського письменника-драматурга, котрий "впервые в русской литературе XVIII в." або "сюжетом избрал эпизод из национальной истории", або першим "в русской литературе <...> создал образ Петра I, строителя Петербурга, героя Полтавской битвы" [5, с. 440, 444]. То дарма, що "национальная история" у трагікомедії Ф. Прокоповича "Владимир" була не російською, як пишуть московські фальсифікатори, а українською (часів Київської Русі-України), а Петро I (як знає історія) був не героєм Полтави, а її завойовником. Недарма ж Ф. Прокопович інсценізував свого "Владимира" з присвятою чомусь не Петрові, а українському гетьману Мазепі (в радянські часи в московських виданнях "Владимира" цю присвяту нещадно здирали і, що характерно, немає її і в сучасних текстах, розміщених в інтернеті; є згадка про це лише в примітках, а про Петра I як загарбника Полтави й України частіше згадують переважно у зв'язку лиш із Шевченковим текстом поеми "Сон", де напис на пам'ятнику цареві Петру I "Первому – Вторая" "прокоментовано" так: "Це той Первий, // що розпинав Нашу Україну, // А Вторая доконала // Вдову сиротину" [7, с. 274]). Говорячи про М. Гоголя, всі ці речі змушує згадувати незаперечний факт: хоча хронологічно він жив і творив в епоху романтизму, але ніколи не втрачав зв'язку з ранішими – бароковою та почасти класицистично-просвітницькою традиціями. Зокрема й у написаних ним драмах та повістях, які зажили самостійним життям і як художній матеріал для становлення української

класичної драми й театру. "Вечори на хуторі..." свідчать, що він знав добре не тільки "Енеїду" І. Котляревського, з якої цитовано безліч текстів, а й його "Наталку Полтавку". Пісню "Сонце низенько...", скажімо, співає і Петро в "Наталці...", і Левко в "Майській ночі...". Але це – з класицистично-просвітницької епохи. А з барокової в М. Гоголя – наскрізний мотив протистояння в житті божественного і диявольського начал. М. Гоголь надав йому іронічного, гумористичного характеру. Крім того, у М. Гоголя цілком бароковий підбір персонажів та їхніх імен. Адже "Жеривіл", "Курояд" чи "Храбрый" з "Владимира" Ф. Прокоповича – це те ж саме, що в М. Гоголя "Перерепенко", "Голопуцьок" чи "Пацюк". Відлунює в М. Гоголя і комедійна залежність від мотивів п'єси його батька Василя Гоголя "Простак". А це ж – пізніше, так зване низове, бароко. Проте – інтегроване воно вже в нову – романтичну стихію. Ось ця романтична стихія, заснована в багатьох випадках на українському фольклорі, найбільше й привабила українських драматургів-театралів другої половини ХІХ ст., які увійдуть у історію вітчизняної культури з назвою "корифеї": М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька та ін. Коли вони починали свою театральну діяльність, то звернули увагу на дуже обмежену кількість літературного матеріалу, який годився б для української сцени. Було тоді, як кажуть, "під рукою" щонайбільше три-чотири п'єси: "Наталка...", "Чорноморський побит", "Сватання на Гончарівці" і невдовзі – "Назар Стодоля". Для розширення репертуару тут якраз найбільше й знадобився М. Гоголь із його "Вечорами..." та "Миргородом", однаковою мірою, як і Т. Шевченко з його "Наймичкою" та "Назаром Стодолею". До перекладів світової класики на зразок В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра чи Ф. Шиллера українські корифеї не допущені були зловісними Валуєвським та Емським указами-циркулярами, які мали на меті "замкнути" всю українську літературу тільки на сільській тематиці "власного виробництва". До "Ревізора" М. Гоголя майбутні корифеї теж дійшли порівняно пізно, бо, знову ж, треба було перекладати, а переклади – під заборонаю. Вперше з'явився друком такий

переклад у 1918 р., а здійснив його один із чільних корифеїв-акторів М. Садовський.

В означенні театру корифеїв дуже довго фігурував епітет "побутовий". З'явився він на догоду, звичайно, цензурі, але й не без підігравання її критиків-театрознавців. Гоголівські тексти, пристосовані до сцени корифеями, тому й набули популярності в артистів та глядачів, що їх легко можна було схарактеризувати як "побутові". Перші кроки тут належали М. Старицькому, а згодом – М. Кропивницькому. Саме вони першими зробили сценічні варіанти гоголівських "Різдвяної ночі", "Майської ночі, або Утопленої", "Сорочинського ярмарку", "Вія" і чи не найскладнішого для сцени "Тараса Бульби". Окремі з цих творів за жанром визначалися як "комедії" чи "оперети", інші були "ліричними драмами", а "Тарас Бульба" замислений був спочатку як просто "драма", а пізніше творився М. Лисенком як "героїчна опера".

Що найхарактерніше було для сценічних пристосувань в Україні гоголівських текстів? Романтично-бароковий настрій їх змінювався на реалістичний. Подекуди – на перехідний від романтизму до реалізму стиль "бідермаєр". Звідси доповнення гоголівських текстів своїми власними текстами-картинами. На догоду сільському глядачеві, який хотів бачити у виставах себе й своє буття, М. Старицький і М. Кропивницький збагачують твори М. Гоголя численними побутовими сценами з українських вечорниць, весільних обрядів чи фольклоризованого побуту. Тому в їхніх інсценізаціях М. Гоголя багато парубоцько-дівочого орнаменту, пісень і танців. Інколи, можливо, аж надто багато. В "Різдвяній ночі" М. Старицького не тільки звучать пісні-арії Оксани та Левка, яких у гоголівській повісті навіть не планувалося, а й їхні дуети, в які інколи вкраплюються і "хорові доповнення" з визначенням "усі". Найважче, мабуть, було пристосувати до сцени у цьому творі політ Вакули на чортові до петербурзької цариці, аби роздобути там черевички, котрих забажала вередлива, але й безмежно закохана у Вакулу, Чубова дочка Оксана. Коли вже в недавній порівняно час (власне, в 1961 р.) "Різдвяну ніч" було екранізовано, то полегшила цю справу мультиплікація; в часи ж М. Старицького мультиплікацій не було і автор вистави вдався до традиційного в народі

сп'яніння свого героя, польоту його в Петербург у майже божевільному сні, а потім змусив його про все це розповісти своїм диканським землякам засобом віршованого монологу, який інколи перетворювався на арію.

Подібним шляхом інсценізації гоголівських творів ішов здебільшого і М. Кропивницький. Але він намагався все-таки міцніше триматися за тексти М. Гоголя, що найпомітнішим було в пристосуванні до української сцени повістей "Вій" та "Пропала грамота". Однак і в них є чимало "від себе" в перемежуванні прозових і поетичних текстів, а також у використанні в сюжеті народних пісень (у "Пропалій грамоті", наприклад, звучала пісня "Гей, на горі та й жінці жнуть", якої в М. Гоголя не було). Найбільшим успіхом у глядачів користувалася комедія "Вій". Як зауважують театрознавці, цей твір мав величезний успіх як в Україні (Харкові, Одесі, Полтаві, Києві, Катеринославі), так і в багатьох містах Росії (Санкт-Петербурзі, Москві), а також у Варшаві, Мінську тощо. За спогадом сина М. Кропивницького Володимира, п'єса збирала справжні аншлаги і її можна було ставити хоча й кожного дня. В Західній Україні її виставляв театр "Руська бесіда", в якому роль Сотника виконував славнозвісний у майбутньому Лесь Курбас. Якщо М. Кропивницький намагався грати його в більш-менш реалістичному ключі, то Лесь Курбас відчутно романтизував свого героя і наближав до стихії запорозького козацтва.

Найбільш цікавою і громіздкою була робота з інсценізації гоголівського "Тараса Бульби". Російські історики літератури у згадуваній уже академічній "Истории русской литературы" аналізують від початку й до кінця другий варіант повісті, підготовлений, як знаємо, на догоду імперській критиці та "білого царя". В першій редакції, наприклад, ішлося про Україну та її "повсякчасну необхідність боронити узग्रаниччя від трьох різнохарактерних націй" (мались на увазі турки, поляки й московити), а також про Січ Запорозьку як "військову школу тодішньої України"; у другій редакції замість України з'являється "южная первобытная Россия", а замість Січі як військової школи – "козачество – широкая, разгульная замашка русской природы" [2, с. 12–13]. На основі таких кон'юктур та ще монологу Тараса в кінці повісті про те, що "подымается на

русской земле свой царь" і що не знайдеться в світі "такая сила, которая бы пересилила русскую силу" [3, с. 348], московсько-імперські фальсифікатори пишуть, що в повісті "историческое прошлое Украины предстаёт <...> одной из славнейших страниц общерусской истории и проявлением богатырских сил русского же национального характера" [5, с. 547]. Уявити, що в "Тарасі Бульбі" виявився "русский национальный характер", це все одно, що бачити в сучасному американцеві "характер" отих тубільців-індіанців, які жили на американському континенті ще до створення Сполучених Штатів. Коли відбувалися події, відтворені в повісті "Тарас Бульба", а це 1570–1590 рр., на карті світу ще не було навіть такого поняття, як "Росія", а надто виразу на зразок "национальный характер" [4]. Ще близько двохсот років після відтворених подій у повісті (повторюю: це XVI ст.) існувало лиш "Московское царство", а його жителів іменували або "московитами" або "москалями". Слова "Росія", "Російська імперія" увів у російський лексикон цар Петро I тільки в 1721 р., а уявлення про той імперський народ можна скласти хіба що з картини І. Рєпіна "Бурлаки на Волзі". За натуру йому служили, між іншим, не волзькі бурлаки, а бурлаки на річці Нева, що тече в Петербурзі. Про них великий художник у своїй автобіографії писав: "Какой, однако, это ужас – люди вместо скота впряжены" [6]. Це сказано про той "скот", який І. Рєпін побачив не на глухій Волзі, а на цивілізованій ніби Неві у 1868 р., а живописне полотно про нього завершив у 1873-му.

М. Кропивницький творив першу сценічну редакцію "Тараса Бульби" в 1880–1893 рр. Він пробував уникнути тих імперських тонкощів, де йшлося про "юг России", про "общерусский характер" і тому подібну ахінею, однак Цензурний комітет Петербурга не допустив її до сцени всього лише через відтворений у ній "вільнолюбний козацький побут Запорозької Січі". Цензори зрозуміли, що драма писалася не за другою, а за першою редакцією повісті М. Гоголя. І тому М. Кропивницькому довелося працювати над текстом п'єси ще чотири роки, щось у ній скорочувати, редагувати, виправляти і перше її сценічне втілення відбулося лише в 1897 р.

У драмі з'явилися сцени підготовки родини Бульбів до зустрічі синів, розкішне застілля, багатослівна полеміка про

необхідність відбуття синів-Бульбенків на Січ не лише їхніх батьків, а й родичів та односельців, а також сцени з гуртовими піснями та аріями, чого не було у М. Гоголя, але найголовніше: з драми зникли подорожні пригоди всіх Бульбенків, зате в центр поставлено суворий, почасти розгульний побут на Січі та військовій баталії січовиків переважно з коронним польським військом. Лірична колізія Андрій – Марильця і трагічна, пов'язана з героїчною поведінкою перед стратою Остапа, набула в драмі либонь ще ліричнішого та трагічнішого, ніж у М. Гоголя звучання, бо ж театральний канон вимагав від автора виняткового лаконізму і виключного впливу на емоції глядача протягом максимально сконденсованого часу. Подібне можна сказати й про сцену розправи над Тарасом, опис якої зайняв у М. Гоголя близько трьох сторінок, а в М. Старицького – менше однієї. Художній ефект при цьому лише посилювався.

Якщо театральна вистава "Тараса Бульби" М. Кропивницького таки дочекалася своєї сцени, то з оперою (на музику М. Лисенка) так не вийшло. Вона була написана в 1890 р.; свою допомогу в її постановці пропонував П. Чайковський, але М. Лисенко побоювався, що цензура не дозволить ставити оперу українською мовою і тому вона побачила світло рами лише через дванадцять років після смерті композитора – в 1924 р. За мотивами гоголівської повісті створено ще чотири опери: М. Афанасьєва, В. Кашперова, П. Сокальського і навіть аргентинського композитора Артуро Берутті. Але жодна з них не має такої успішної сценічної історії, як опера М. Лисенка (лібрето М. Старицького, літературна редакція М. Рильського, музична – Б. Лятошинського). Нею щороку відкриває сезон Національна опера України, її показано вже у Вісбадені, Дрездені, Загребі та в інших зарубіжних містах, але жодного разу досі в Росії (там усе ще побоюються показати росіянам українську козацьку звиягу, щоб вона, бува, не затьмарила "звियाги" отого "скота", якого зобразив І. Рєпін у "Бурлаках на Волзі").

Наостанок наголосимо: українську класичну драматургію, як і всю літературу другої половини XIX ст. сумнозвісні Валуєвський та Емський циркуляри тримали в рамках виключно селянської теми. Це, звичайно, звужувало мистецькі можливості письменників, але й підняло в художню сферу незнаний досі

життєвий пласт, надавши йому такої оригінальної сценічності, якої не знав досі ні український, ні весь європейський театр. Адже він тримався досі на королівських, царських та всіляких інших дворових інтригах, а героями п'єс поставали нібито екзотичні Едіпи, Річарди, Ліри, Генріхи та легендарні Фаусти, що діяли в королівських палацах, замках та в різних розкішних покоях, а тут на сцену рушив народ, по суті, з вулиці – з сіл, хуторів, містечок та козацької вольниці – Запорозької Січі. Це був народ не як безлика маса, а персонажі зі своєю психологією, своєю етикою й естетикою. З'явилося у виставах і синкретичне дійство, в якому поєднався незнаний досі "діалог з хоровим і сольним співом, музикою, танцем" [1, с. 425]. М. Гоголь тут своїми сюжетами з полтавського хутора Диканьки, містечкового Миргорода та козацької Хортиці влився в драматично-психологічну й етичну стихію українського буття дуже органічно і став винятково "своїм" у театральній естетиці найвідоміших постатей класичної драми України: від Ф. Прокоповича й І. Котляревського до Т. Шевченка та І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького і їхніх сподвижників по сцені – П. Саксаганського, М. Садовського, М. Заньковецької і багатьох молодших.

Сьогодні на українських сценах іде переважно лише гоголівський "Тарас Бульба" в музичній інтерпретації М. Лисенка. Інші твори М. Гоголя, що пристосовані були до сцени в другій половині XIX ст., перебувають в архіві. На заваді тут став, мабуть, кінематограф. Адже екранізовано майже всі класичні повісті й комедії М. Гоголя – "Утоплени", "Різдвяну ніч", "Вія" і багато інших. Їх усіх можна знайти в мережі, молодші покоління глядачів, у тому числі й з театральним обдарованням, дивляться їх онлайн постійно і переконуються, що змагатися з кіно драматичним театром дуже непросто. "Різдвяну ніч" за останніх три роки переглянули в "ЮТубі" близько трьох мільйонів глядачів; "Сорочинський ярмарок" – понад мільйон; "Утоплени" та "Вія" – десятки тисяч. Для театральних вистав такі цифри – фантастика. Але всьому, як кажуть, свій час; у період, коли не було ніяких кінематографів, у часи становлення класичної української драматургії і театру корифеїв, гоголівські



інсценізації стояли на другому (після шевченківських), якщо інколи не на першому, місці в утвердженні театрального мистецтва в Україні. Недарма кажуть, що Т. Шевченко та М. Гоголь створили таку Україну і такого українця, які в ХХ ст. таки здобулися на відродження своєї нації та державності.

Перспективною у світлі сказаного є тема рецепції в Україні "Мертвих душ" М. Гоголя (їх переклав українською Г. Косинка і вони вийшли друком у 1935 р., але без прізвища перекладача, якого в грудні 1934 р. розстріляли у підвалі тодішнього КГБ, який став згодом Жовтневим палацом культури, нині – Міжнародний центр культури і мистецтва).

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецький О. Зібрання праць: у 5 т. Київ: Наукова думка, 1965. Т. 2. 672 с.
2. Гоголь М. Повісті. Найкращі українські переклади у двох томах. Київ: АБА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. Т. 2. 330 с.
3. Гоголь Н. Сочинения: в 2 т. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 1. 230 с.
4. Денисов В. К вопросу об исторической основе повести Н. В. Гоголя "Тарас Бульба", 1835. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-istoricheskoy-osnove-povesti-n-v-gogolya-taras-bulba>
5. История русской литературы: в 4 т. Ленинград: Наука. Т. 1. 240 с.
6. Репин И. Далёкое близкое. Автобиография. URL: <http://ilyarepin.ru/byrlaki/>
7. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 1. 784 с.

### REFERENCES

1. Biletskyi O. Zibrannia prats: u 5 t. Kyiv: Naukova dumka, 1965. T. 2. 672 s.
2. Hohol M. Povisti. Naikrashchi ukrainski perekłady u dvokh tomakh. Kyiv: АВА-ВА-НА-ЛА-МА-НА, 2009. T. 2. 330 s.
3. Hohol N. Sochyneniya: v 2 t. Moskva: Hosudarstvennoe yzdatelstvo khudozhestvennoi lyteratury, 1962. T. 1. 230 s.
4. Denysov V. K voprosu ob ystorycheskoi osnove povesty N. V. Hoholia "Taras Bulba", 1835. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-istoricheskoy-osnove-povesti-n-v-gogolya-taras-bulba>
5. Ystoriya russkoi lyteratury: V 4 tomakh. Lenynhrad: Nauka. T. 1. 240 s.
6. Repyn Y. Dal'ekoe blyzkoe. Avtobyohrafiya. URL: <http://ilyarepin.ru/byrlaki/>
7. Shevchenko T. Povne zibrannia tvoriv: u 12 t. Kyiv: Naukova dumka, 2001. T. 1. 784 s.

Стаття надійшла до редакції 19.01.21

**M. K. Najenko**, Dr Hab., Prof.,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv  
e-mail: list2111@gmail.com

## **MYKOLA HOHOL AND THEATRE OF CORYPHEAI DRAMA**

*The article deals with Mykola Hohol's works in the Theatre of Coryphaei's repertoire (the 1980s and later). The origin of the theater based on the then-existing two or three plays of Ukrainian authors: "Natalka Poltavka", "Nazar Stodolia", and "A Zaporozhian Beyond the Danube" (Zaporozhets za Dunayem). To expand their repertoire, Coryphaei (Ivan Karpenko-Kary, Marko Kropyvnytsky, Mykhailo Starytsky, and others) began to stage poetry and prose of Ukrainian authors: Taras Shevchenko most frequently, and later Mykola Hohol. The author reveals the features of Hohol's plots, which formed the basis of the repertoire of Coryphaei.*

*The article focuses on the specifics of dramatic work, censorship oppression of Ukrainian themes in theatre performances, artistic features of Hohol's literary works. It is mainly about the staging of novels from the series "Evenings on a farm near Dykanka" ("Vechory na khutori blyz Dykanky"), but also "Myrhorod", in which Hohol's historical novel "Taras Bulba" was published for the first time. Attention is paid to the national specifics of Mykola Hohol's work.*

**Keywords:** history of drama, dramaturgy, theatre, Ukrainian themes, Hohol's stories, theatrical performance, censorship, repertoire of the theatre of Coryphaei.

УДК 821.161.2-1.09 Карпенко-Карий  
DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.146-160>

**Н. В. Науменко**, д-р філол. наук, проф.,  
Національний університет харчових технологій, Київ  
e-mail: lyutik.0101@gmail.com

## **ВЗАЄМОДІЯ ЕЛЕМЕНТІВ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ ФІЛОСОФІЇ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО**

*З позицій культурологічного аналізу простежено взаємодію концептів західної та східної (передусім ведичної) філософії у творі Івана Карпенка-Карого "Хазяїн". Шляхи інтерпретації західної парадигми філософичної лектури письменника досліджено паралельно з їхніми гіпотетичними типологічними збігами зі східними мотивами, сюжетами, максимами і реаліями як складниками художнього світу п'єси (мовою та поведінкою персонажів, їхнім природним і речовим оточенням). Відтак кореляції мотивів різних філософій утверджено як вияви діалогу автора зі східною та західною культурою на архетипному рівні – через осмислення*

*філософом у їхній символічній сув'язі та надання їм нових конотацій на українському ґрунті.*

**Ключові слова:** *творчість І. Карпенка-Карого, західна філософія, східна філософія, комедія, мотив, символ, інтерпретація.*

Згідно з концепцією К.-Г. Юнга, "знайомого давно поета інколи наче несподівано відкриваєш заново. Це відбувається тоді, коли наша свідомість у своєму розвитку підноситься на новий рівень, з якого раптом починаємо чути у відомих рядках щось нове" [16, с. 81]. Поняття "поет" у наведеній цитаті можливо ототожнити з поняттям "письменник" узагалі. Отже, більшою є радість науковця від "упізнання" вичитаних в архівторах нашої літератури мотивів і сюжетів як західного, так і східного культурного вимірів, і внаслідок цього – виявлення їхніх нових конотацій.

Комедії І. Карпенка-Карого й сьогодні хвилюють читача та глядача – завдяки життєвій правді, яскравості та колоритності образів – цілої галереї типів тогочасного суспільства, які прийшли в його твори з самого життя; вмілому інтерпретуванню фольклорних мотивів, соковитої народної мови.

Навіть побіжний погляд на поетику драматургії І. Карпенка-Карого свідчить про те, що автор значно випередив свій час, застосовуючи прийоми, характерні для багатьох сучасних п'єс: гостро пародійний гротеск (у "Розумному та дурні", "Ста тисячах", "Суєті", "Житейському морі"), химерно-довільні засоби показу дійсності – видіння, мрії, сні (у "Мартині Борулі", "Хазяїні"), промовисту ономастику, фольклорні інкрустації, очуднення. Спільним знаменником для них можливо установити філософську інтенцію автора, показану у взаємодії героїв п'єси – з її речовим антуражем, між собою та з самими собою.

"Нинішнє життя раз по раз повторює карпенківські сюжети. Знову замиготіли незабутні халати нових Терентіїв Гавриловичів Пузирів, яким Котляревський без надобності, знову – культ гендлю, передзвін грошей..., знову розверзається прірва соціальних контрастів – і де той новий Карпенко-Карий, який покаже нам наше життя в дзеркалі сценічного дійства?" [11, с. 327]. Це – риторичне запитання, що його В. Панченко поставив 2004 р. Автор же цих рядків береться припустити, що

декотрим молодим митцям не лише Котляревський, а й Тобілевич "без надобності": головне – сподобатися не глядачам, а продюсерам.

Відомо, що Іван Карпенко-Карий був добре обізнаний із західною філософією (лектурою його були твори Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, Д. Бокля, Дж. С. Мілля). Зокрема, образ копача Бонавентури з крилатою фразою-девізом "Опит і практика – велике дело!" дослідники вважають іронічним відображенням панівної на зламі ХІХ–ХХ ст. філософії позитивізму [див.: 8, с. 461].

Сучасні фахівці з української драматургії Тетяна Свербілова, Наталія Малютіна, Людмила Скорина розглядають "Хазяїна" як "історію самогубства сильної – "ніцшеанської" людини, яка у своєму фанатизмі переплутала справжні моральні орієнтири", припускаючи й наявність у п'єсі мотивів екзистенціалізму, про який тоді й мови не було [13, с. 23]. Тому цілком несподіваною видається поряд із цим твердженням теза про "мавританський стиль" драми, ґрунтована на елементах маскараду [13, с. 15].

Щодо східних філософських учень, доводиться лише припускати можливість спорадичного знайомства. Тому мета цієї роботи – на основі прочитання твору Карпенка-Карого "Хазяїн" установити аналогію між елементами його сюжету та ключовими концептами європейського та індійського світогляду, котрі стосуються моделей поведінки та зовнішності персонажів, а найголовніше – максим, які складають філософію життя кожного окремого героя.

Зацікавлення в колах прогресивної української інтелігенції Сходом, зокрема Індією, її релігією та культурою, спостерігалися ще з початку ХІХ ст., а напередодні ХХ значно активізувалися. Актуальним в останні роки став напрям на відкриття та інтерпретування сув'язі філософом Заходу та Сходу в українському письменстві.

Нині в Україні поширення набуває Аюрведа як філософсько-світоглядний комплекс, спрямований на пізнання та самопізнання людини. Ґрунтується вона на індійському ученні санкх'я, котре, за традицією, визнавало існування у Всесвіті двох першооснов: матеріальної – Пракриті (матерії, природи)

і духовної – Пуруші (свідомості) [17]. За Аюрведою, поняття Пракриті має ще одне значення – індивідуальна фізична та енергетична будова людського тіла. Складниками її є три доша (приблизний український аналог цього терміна – "душа"), або типи конституції: Вата (поєднання стихій етеру та повітря, приблизний український аналог – "вітер"), Пітта (поєднання стихій вогню та води, приблизний український аналог – "піч"), Кап'а (поєднання стихій води та землі, умовно кажучи – розмочена глина для гончарного виробу) [див.: 9, с. 130].

Тему цієї статті зумовила одна з максим орієнтального походження, яка належить Омелькові – наймитові Мартина Борулі з однойменної комедії І. Карпенка-Карого. Йому за родом діяльності доволі часто випадає сперечатися з хазяїном, а також помудрувати про закон карми: "Кожному своє назначено. От мені назначено, щоб я був без чобіт і без кобеняка – і вкрадено" [7, с. 35]. До речі, за Аюрведою, карма – це не сукупність добрих і злих діянь, як цю філософему сприймаємо ми [5, с. 27], а синонім поняття "дія" загалом [1, с. 153].

Власне, низка дій, котра підпадає під додаткові санскритські формулювання – "диначар'я" (розпорядок дня) та життя "саньясина" (мандрівного ченця-аскета) – промовисто постає в іншій п'єсі Карпенка-Карого, "Житейському морі": "Іван. <...> тікати треба звідсіля в натуральну життєву пристань, де стеля – небо, а діл – земля; де свіже повітря не надрива грудей; де нерви, кров і мозок урівноважені робочою дисципліною; де я колись у полі працював; де кріпкий сон обновляє сили, де спочинок від тяжкої праці дає райський спокій тілу і душі" [7, с. 80].

Доцільно порівняти цей монолог актора Івана Барильченка з традиційним аюрведичним розпорядком дня: "Прокинутися перед сходом сонця. Щоденна купіль дає свіжість тілу і чуттям. Медитувати, повторювати мантри, молитви. 12 вправ пранаями (дихальних) уранці чи ввечері дають свіжість розумові та тілу. Снідати не пізніше ніж о 8 годині ранку. <...> Після їди прогулятися впродовж 15 хв. <...> Піст один раз на тиждень допоможе вивести токсини з тіла. Лягати спати до 10 години вечора" [див.: 1, с. 121–124]. У цьому нам убачається імовірний синтез "робочої дисципліни" та моральної, яким переймався

один із перших дослідників драматургії Карпенка-Карого – Сергій Єфремов [див.: 2, с. 376]. Та й сам Іван Тобілевич у листі до сина Назара від 30 вересня 1898 р. пропагував такий же "аюрведичний" стиль життя: "Терпіння і енергія – це є найкращі ричаги, котрі помагають чоловікові непримітно дійти до тієї мети, яку він поставив собі в задачу. До цього всього пасується найбільша охорона свого здоров'я. <...> Хороше повітря, гімнастика, хороший обід, вовремя кріпкий сон і потім праця. При цих умовах праця буде найпродуктивніша" [10, с. 152].

На додачу до цього, у п'єсі "Хазяїн", яка є ключовим об'єктом вивчення в даній статті, суголосною з ідеологією саньясина виступає життєва позиція вчителя Івана Калиновича, зокрема звернені до Терентія Пузиря слова: "<...> я лічу вас далеко біднішим від себе <...>. Віддайте все ваше добро, всі ваші мільйони старцям, а я візьму Софію Терентіївну без приданого" [7, с. 157]. Існує припущення: саме з індійської філософії постулат "віддайте бідним своє добро" перейшов до Євангелій [5, с. 306].

У контексті східної парадигми даного дослідження варто зосередитися уважніше на приписах ортодоксальної школи ньяя (у перекладі з санскриту – "норма", "правило", "канон"). На перше місце вона ставила правильне пізнання світу, яке могло бути досягнуте шляхом логічного розмірковування. Осягаючи вічну мудрість та користуючись логікою як інструментом пізнання та перетворення дійсності, людина отримує знаряддя трансформації власної свідомості, набуваючи напряму реалізації своїх творчих потенціалів [6, с. 30]. Філософія ньяя містить і таку максиму: той, хто володіє мудрістю чотирьох Вед, матиме незліченні багатства; той, хто назве себе таким – брехун і хвалько [6, с. 82]. У системі образів "Хазяїна" І. Карпенка-Карого відразу можна побачити подібного героя – Терентія Гавриловича Пузиря. За аюрведичною теорією тридоша це Кап'а-тип, у чому можна пересвідчитись, поглянувши на загальну характеристику цього типу: "Психологічно вони схильні до терпимості, спокою, прощення та любові, однаке виявляють і потяг до захланності, прив'язаності, стяжательства. Їхнє розуміння повільне, але стійке: один раз щось усвідомивши,

вони зберігають це усвідомлення довіку. Кап'а-типи тяжіють до збагачення" [1, с. 35].

Саме прізвисько Пузир – прозивне для персонажа типу Кап'а. Він, як і в наведеному вислові ньяя, має незліченні статки, однак мудрість його доволі специфічна. Якщо взяти слово "Веди" у ширшому розумінні – "науки", то герой Карпенка-Карого виявляє себе "обізнаним" у наступних галузях. *Економічна теорія*. "Високий рівень Кап'а потрібен для матеріального процвітання в нашому світі" [1, с. 31]. Так стверджує Аюрведа. Сучасний дослідник філософії економіки Володимир Ільїн зазначає: "Якщо весь світ і все наше життя так чи інакше крутиться довкола грошей то, чим би ми не займалися, в першу чергу, потрібно вивчати функції грошей, суть грошей, їх природу і філософію" [4, с. 7]. Тобто ми маємо усвідомлювати, що гроші є продуктом суспільства, його витвором, за який воно має нести відповідальність. Якщо ж сформулювати функції грошей із погляду економічної теорії (передусім гроші як міра вартості, засіб обігу, платіжний засіб), то й філософське наповнення цієї реалії цілком очевидне, і прикладів тому в "Хазяїні" чимало. Отже, принципи доцільного господарювання ("<...> мені сто тисяч авансу, то я вам на весь завод постачу буряка, як тепер постачаю на Кульпинський завод!" [7, с. 125]; "<...> то з ступу не вилазив, а тепер почав між люде виходить, і треба оглядатися, що люде скажуть" [7, с. 135]) у світогляді Пузиря переплітаються з деклараціями на кшталт: "<...> зробіть у Мануйлівці бідність" [7, с. 117], аби штучно збити ціну на робочі руки; "голодним чим більше помагати, тим більше їх буде" [7, с. 126]. У такі моменти герой подібний водночас і до господаря з індійської притчі, котрий, аби кури не клювали зерно, постинав їм голови, але всерйоз сподівався, що нижня половина курей надалі нестиме яйця; і до "дикуна" з відомого вислову Ш. де Монтеск'є: "Коли індіанці хочуть зірвати плід, вони зрубують дерево, а потім уже зривають плід". Висновок щодо подібної моделі поведінки Пузиря очевидний і для західного, і для східного світобачення: "Таким є деспотичне правління" [6, с. 36; 14, с. 288].

*Харчова наука, або нутриціологія.* "Робочий чоловік, мужик, не любить білого хліба, бо він і не смачний, і не тривний. Оце самий настоящий хліб для робочих! Питательний, як кажуть лікарі!" [7, с. 133], – це слова Терентія Гавриловича про хліб із несіяного борошна, до того ж намеленого з нечистого зерна, – як називають його лікарі й технологи хлібопекарського виробництва, "суржик". Водночас, припрошуючи Золотницького до обіду, хазяїн особливо акцентує на тому, що "фрикасе нема"; вірогідно, у його лексиконі фрикасе – збірний образ вишуканих страв. Натомість він надає перевагу простій їжі (каші, борщеві, солонині до хрону та яблучному пирогови) перед делікатесами. "Найбільш по-філософському – жити просто і спокійно" ((Б. Паскаль) [цит. за: 14, с. 221])).

*Краєзнавство, культурологія.* Пузиреві й "Котляревський <...> без надобності" [7, с. 127], й ім'я легендарного царя Креза він плутає зі словом "кремезний" [7, с. 124], і спочилого в Бозі Гоголя приймає за свого колегу-землевласника ("<...> я на степах у Гоголя не був" [7, с. 142]). Однак не цурається й образного мовлення: "<...> справжній степ без краю, на котрім де-не-де мріють отари овець, а тирса вище пояса, мов шовком землю укриває і шумить, шумить..." [7, с. 143], і народного співу. Якщо Пузир видається читачеві персоною амбівалентною [8, с. 462–463], то його слугам, а саме "правій руці" Феногенові, економам Ліхтаренку та (дещо менше) Зеленському будь-які вагання, вочевидь, невластиві. Характеристичні для їхніх образів репліки, які часто служили дослідникам ілюстраціями філософських поглядів автора у його ставленні до персонажів, подеколи суголосні з ключовими концептами індійського світобачення.

Наведімо такий приклад. Відомо, що етимологію назви однієї зі шкіл індійської філософії – "чарвака" (від слова "їсти", звідси також "черев") вбачають у гедоністичній позиції "їж, пий, веселися", суголосної з епікурейством – філософською течією доби пізнього еллінізму. Саме таким нехитрим способом економ Порфирій Ліхтаренко викупував у селян землю, аби "зробити у Мануйлівці бідність": "<...> разів десять мусив напиватись з мужиками, музику наймав, сам танцював, насилу витанцював! Одних розходів на підкуп несогласних та на угощення – п'ятсот



сорок вісім рублів тридцять дев'ять копійок" [7, с. 150]. Для індійського терміна "чарвака" є ще одне розшифрування – від слів "чару" і "вак", що у сукупності означає "красномовство, дохідливість". Кредо філософа, котрий дотримується зазначеної системи, таке: "У світі, де все смертне і конечне, тільки життя гідне уваги". Отже, в "Хазяїні" реінкарнацією такого філософа є Феноген, чиє красномовство гіпертрофоване до пишномовності. У цьому можна пересвідчитись, прочитавши монолог із 4-ї дії: "Розумні слова: або хазяйство, або смерть! Велика правда! Земля, скот, вівці, хліб, комерція, бариші – оце життя! А для чого ж тоді, справді, і жить на світі, коли не мать цього нічого? Та краще гробаком нечувственим родиться, аніж такою людиною, що про хазяйство не дбає! Нехай Бог боронить, коли б у мене пропали ті гроші, що я маю, – зараз би повісився" [7, с. 177]. Даний монолог можна сприймати як перенесену з іронічного у серйозний вимір сентенцію Дені Дідро: "До дідька той світ, у якому мене немає" [цит. за: 14, с. 364].

Прозивним, отже, виступає ім'я "правої руки" Пузиря: його літературна форма Афіноген у перекладі з грецької означає "з роду Афіни", отже, апріорі наділений сильним розумом. Але у п'єсі вжито форму розмовну – Феноген, схожу на "вітрогон", і таким чином реципієнт у грі слів може оприявнити зневажливе ставлення автора до пустодзвонства свого антигероя.

Повсякчасні суперечки дворянина Золотницького й Пузиря, причому на різноманітні теми, також сприймаються як актуалізація архетипної притчевої колізії "мудрець і король", "мудрий гуру – дурний падишах". Окрім актуальних і сьогодні доктрин Золотницького про важливість культурного розвитку людини, на "мудрість гуру" у його постаті "освіченого монарха" вказують доречно вживані образні вислови. Про майбутнього Пузиревого зятя Чоботенка – "високий до неба, а дурний, як треба", "безграмотний баран", "першерон"; про недотриману обіцянку хазяїна вислати гроші на пам'ятник Котляревському – "з губи зробив халяву". Наявна тут також інтертекстуально забарвлена іронія на адресу можновладця: "Класична птиця [гуска. – Н. Н.] Рим спасла, а хазяїна погубила".

Вияв "дурості" падишаха-Пузиря – це його зятятість, притаманна аюрведичному Кап'а-типові [1, с. 36], що її також коментує Золотницький: "Коли Терешко забере собі що в голову, він не може переносить супереки" [7, с. 159]; "Смерть за плечима, а він плаче, що його не пускають подивитись на овець" [7, с. 178].

Через призму взаємодії різних філософських учень можна розглянути й речовий світ комедії Карпенка-Карого, передусім її хрестоматійний символ – "хазяйське колесо". За висновками культурологів, одне зі значень цього образу у світогляді Індії – "символ часу". Згідно з ученням буддизму [15, с. 15], щоб не сталося кінця світу, має явитися свята людина, котра поверне колесо часу в разі його зупинки; таким і став 2500 років тому Будда Шак'ямуні. У стосунку до індивідуального типу мислення трактував цю філософему Ф. Бекон: нема нічого розумнішого, ніж змусити колеса власного розуму обертатися разом із Колесом Фортуни [14, с. 121].

За доволі цікавим спостереженням Василя Івашківа, потенційно "святий" для буддійського, так само як і для європейського, бачення персонаж наявний і в "Хазяїні": це – Калинович [3, с. 139], сам по собі вияв архетипу Учителя. До метафори колеса часто вдавався й сам Карпенко-Карий, концентруючи у ній опозицію дія / бездіяльність: "<...> сидить на хуторі і вередувать можна, а повертать театральне колесо і бачить, чи воно черкає, чи ні, – не можна!" [10, с. 63].

Інше значення, наближене до індуїстських вірувань, – колесо Сансари як уособлення чарів видимого світу, потрапляючи під який, душа опиняється в нескінченному ланцюзі перетворень, своїми вчинками створюючи карму [15, с. 15]. До цього другого наближається "хазяйське колесо", котре, за висловами персонажів п'єси, спричинюється до "перетворень", але от до яких: "одних даве, інші проскакують". "Роздавило" Зозулю, який укоротив собі віку після несправедливого звільнення з роботи; "проскочив" Ліхтаренко, але й сам наразився на мануйлівчан, котрі пригрозили спалити його контору.

Законові карми, втіленому в образі колеса, підвладний і сам Пузир. Адресовані до Золотницького слова лікаря: "Хазяйство його меч, від нього й смерть" – перефразоване новозавітне: "хто взяв меч, від меча й загине" (Євангеліє від Матвія), або "не копай іншому ями – сам до неї й ускочиш". Не менший вплив це суто символічне, умовне колесо справило й на Соню ("<...> воно так страшно гуде і так прудко крутиться, що мимо мене пролітали, мов уві сні, самі тяжкі враження, і я <...> серцем чула, що тут навколо мене робиться неправда, зло; а поправить, зупинить зло – несила бо нічого добре не розумію! Тепер попала на стежку <...>" [7, с. 136]) і це відбилося в реальному (не без видимого успіху) прагненні дівчини допомогти стражденним, починаючи від історії з недоброякісним хлібом.

Водночас, за спостереженнями сучасних науковців, Соня навряд здатна щось кардинально змінити в системі господарювання [3, с. 138], і такий погляд має своє філософське підґрунтя. "Якщо добра людина хоче перевиховати злих, вона сама має прилучитися до зла", – стверджував М. Монтень [цит. за: 14, с. 99]; або ближче до початку ХХ століття – Ніцше: "Тому, хто воює з чудовиськом, важливо самому не стати чудовиськом" [цит. за: 14, с. 576]. Потрібно чималих психічних зусиль, аби не дійти до метаморфози, про яку занепокоєно писав С. Єфремов: "<...> з щабля на щабель, і вийде з нашого симпатичного Панаса Цокуль або й Калитка" [2, с. 373].

Інтерпретації в "Хазяїні" піддається й такий важливий аспект будь-якої філософії, як медитація, у даному разі – рукоділля, вишивка. Адресоване кравчисі Павлині прохання дружини Пузиря Марії Іванівни – вишити гладдю на полах халата "буряки з розкішним бадиллям, а на бортах барана та овечку" – вияв фетишизму, віри в магічну силу речей, а також ознака прив'язаності українця до роботи на землі. Тому доцільно припустити, що подібне замовлення на вишивку у п'єсі українського драматурга не варте вже такого іронічного ставлення, яке поширене було в літературній критиці минулого. Одначе висловленому проханню суперечить думка Соні: вишивати буряки та овець – смішно, краще б квіти та мережки,

"фрески". Авторка статті береться припустити, що під останнім словом маються на увазі "арабески" – складні східні орнаменти з геометричних, рослинних і каліграфічних елементів, які виникли внаслідок мусульманської заборони на зображення живих істот (зокрема, й овець).

Так, саме вівця у комедії І. Карпенка-Карого цілком доречно заступила індуську "священну корову". Вона стає об'єктом своєрідного культу. Починаючи з того, що "оселилася" на халаті – подарункові для Пузиря на іменини; іншим презентом із цієї нагоди стало створене руками Карла Куртца "чушіло" ягняти. "Валаха", тобто барана, подаровано навзаєм Феногенові. Гонорар адвокату в справі про банкрутство Петра Михайлова Терентій Пузир вимірює десятьма тисячами овець, на що резонно відповідає фактор Маюфес: "<...> вівця тут не допоможе, треба адвоката" [7, с. 168]. Навіть на якийсь час тваринка – традиційний символ спокійного сільського життя [15, с. 75] – здатна полегшити страждання смертельно хворого хазяїна: "Пузир. Бирі мої, бирі! Цкелей! У, ви, славні бирічки мої. Іч, як ідуть, як військо перед генералом. <...> Бирі, бирі, бирюшечки, бирічки!" [7, с. 180]. Власне, й прізвисько "овечий генерал" також не надто ображає персонажа.

Наостанок можна спостерегти, що показані у п'єсі стосунки Соні та Калиновича – як донедавна учениці та педагога – органічно вписуються у східну парадигму учительства, пов'язану насамперед із йогою. Адже, згідно з її основами, коли учень просувається вперед, він усвідомлює багато що з того, чого вчитель вже навчав його теоретично. Як про це говорив теоретик йоги Свами Вішнудевананда: "Спочатку учень буде користуватися порадами та досвідом тих учителів, які вже пройшли цим шляхом до нього. Однак кожна людина повинна навчатись на своєму досвіді. Ідучи цим шляхом, вона побачить знаки, що їх на кожному етапі позалишали, як дороговкази, ті, хто йшов перед нею. Вона ж залишить свої дороговкази для тих, хто йтиме за нею. Справжній учень ні за ким сліпо не йде, тільки скористується тими знаками, доки не досягне мети" [12, с. 7]. Тому в діалозі Калиновича та Соні (дія II, ява X)

виразними видаються буддійські "Чотири благородні істини": життя у світі повне страждань; існує причина таких страждань; можна припинити страждання; існує шлях, який приведе до припинення страждань [17]. Цю тезу можна проілюструвати цитатою, де зазначені істини навіть виявляються у своїй архетипній послідовності: "Калинович. <...> тепер єсть чесні, інтелігентні хазяїни, сильні духом, котрі борються зі старою закваскою в хазяйстві <...> але не знаю, чи їм це удасться [перша благородна істина. – Н. Н.]. Трудно там правду насадить, де споконвіку у корені лежить неправда! [друга істина. – Н. Н.] Краще ходімо зі мною на корисну працю в школі. Правда, що й там трудно теж, а все ж таки ми труднощі перебором <...> і будем між молоддю насаждать ідеали кращого життя!.. [третя істина. – Н. Н.]. Чим більше вийде з школи людей з чесним та правдивим поглядом на свої обов'язки перед спільною громадою, тим скоріше виросте серед людей найбільша сума справедливості! [четверта істина. – Н. Н.]" [7, с. 136–137].

Хоча І. Карпенко-Карий, імовірно, і не був знайомий із постулатами східної філософії, однак його твори при уважному розгляді репрезентують інтерпретацію її мотивів і постатей. Актуалізація ключових максим і сентенцій Давньої Індії очевидна в мові та поведінці героїв. Характерним прикладом тут є несподівана суголосність життєвої філософії педагога Івана Калиновича ("Хазяїн") із буддійськими "Чотирма благородними істинами". По ходу не лише зазначеної, а й деяких інших п'єс проявляються рефлексії дійових осіб на тему закону карми, притаманного як індійській, так і українській, давньоєврейській та навіть західним культурам. Але саме про "індійську" інтерпретацію цього закону, на нашу думку, свідчить його опредмечення в образі колеса. Іронічного виразу у "Хазяїні" набуває індуський анімалістичний культ, помножений на західне позитивістське світосприйняття: священну корову замінено на вівцю, котра стає сенсом життя персонажів комедії – але не просто як об'єкт поклоніння, а передусім товар для торгівлі.

Найвні у п'єсах І. Карпенка-Карого яскраві персонажі, співвідносні за зовнішніми та внутрішніми характеристиками із

аюрведичним символічним комплексом "тридоша", тобто три типи фізичної та ментальної будови (Пузир, Золотницький, Феноген). Попри те, що така співвідносність не є суто авторською інтенцією, її констатовано внаслідок паралельного прочитання тексту п'єси та теоретичних постулатів Аюрведи. Подеколи принципи "аюрведичної" простоти життя збігаються з прагненнями героїв драм (Калинович у "Хазяїні", Іван Барильченко у "Житейському морі").

Усі перелічені чинники є рушіями архетипного діалогу українського письменника з різними вимірами світової культури. Подальші дослідження у цьому напрямі орієнтовано на пошук та осмислення філософем Заходу та Сходу у творах інших літературних родів і художніх систем із метою розширити тезаурус архетипних образів та образних комплексів, спільних для західного та східного світогляду.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агніваса А. Введение в Аюрведу / пер. с англ. Москва: Профит-Стайл, 2011. 160 с.
2. Єфремов С. Іван Карпенко-Карий. *Єфремов С. Статті. Наукові розвідки. Монографії*. Київ: Наукова думка, 2002. С. 319–395.
3. Івашків В. Іван Карпенко-Карий: життя і творчість. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 192 с.
4. Ільїн В. Філософія багатства: человек в мире денег. Киев: Знання України, 2005. 719 с.
5. Истархов В. Удар русских Богов. Харьков: Світовид, 2005. 480 с.
6. Карма Йонтен Дордже Абхинанда дас. Логика ведических мистерий. Мудрость Древней Индии как руководство к жизни / пер. с англ. Москва: АСТ: Восток-Запад, 2005. 223 с.
7. Карпенко-Карий І. Хазяїн: вибр. п'єси. Харків: Фоліо, 2006. 317 с.
8. Ковалів Ю. Історія української літератури: в 10 т. Т. 2: У пошуках іманентного сенсу. Київ: ВЦ "Академія", 2013. 624 с.
9. Науменко Н. Мотиви ведичної філософії в драматургії Івана Карпенка-Карого. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31 (70), № 3, ч. 2. 2020. С. 129–136.
10. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси / упоряд., вст. ст. С. Бронза. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. 576 с.
11. Панченко В. "Він був одним із батьків українського театру..." *Театр як Доля: Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) / упоряд. О.В. Чуднов*. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. С. 309–328.

12. Свами Вішнудевананда. Повна ілюстрована книга з йоги / пер. з англ. Київ: Здоров'я, 1992. 192 с.
13. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модернізму до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси: Брами, 2009. 589 с.
14. Таранов П. Анатомія мудрости: 120 філософов: В 2 т. Т. 2. Симферополь: Реноме, 1997. 624 с.
15. Шейнина Е. Енциклопедія символів. Харків: Торсинг, 2002. 591 с.
16. Юнг К.-Г. Дух в чловеке, искусстве и литературе / науч. ред. перевода В.А. Поликарпов. Минск: Харвест, 2003. 384 с.
17. Indian Philosophy Schools. URL: <https://www.clearias.com/indian-philosophy-schools/> Дата звернення: 16.07.2019.

#### REFERENCES

1. Ahnyvasa A. Vvedenye v Aiurvedu / per. s anhl. Moskva: Profyt-Stail, 2011. 160 s.
2. Iefremov S. Ivan Karpenko-Karyi. Yefremov S. Statti. Naukovi rozvidky. Monohrafiі. Kyiv: Naukova dumka, 2002. S. 319–395.
3. Ivashkiv V. Ivan Karpenko-Karyi: zhyttia i tvorchist. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, 2011. 192 s.
4. Пын V. Fylosofyia bohatsva: chelovek v myre deneh. Kyev: Znannia Ukrainy, 2005. 719 s.
5. Istarkhov V. Udar russykykh Bohov. Kharkov: Svitovyd, 2005. 480 s.
6. Karma Yonten Dordzhe Abkhynanda das. Lohyka vedycheskykh mysteryi. Mudrost Drevnei Yndyy kak rukovodstvo k zhyzny / per. s anhl. Moskva: AST: Vostok-Zapad, 2005. 223 s. 7. Karpenko-Karyi I. Khaziain: vybr. piesy. Kharkiv: Folio, 2006. 317 s.
8. Kovaliv Іu. Istoriia ukrainskoi literatury: v 10-ty t. T. 2: U poshukakh imanentnoho sensu. Kyiv: VTs "Akademiia", 2013. 624 s.
9. Naumenko N. Motyvy vedychnoi filosofii v dramaturhii Ivana Karpenka-Karoho. Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V.I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii. T. 31 (70), №3, ch. 2. 2020. S. 129–136.
10. Nevidomyi Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi): lysty, piesy / uporiad., vst. st. S. Bronza. Kirovohrad: Imeks-LTD, 2012. 576 s.
11. Panchenko V. "Vin buv odnym iz batkiv ukrainskoho teatru..." Teatr yak Dolia: Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi) / uporiad. O.V. Chudnov. Kirovohrad: Imeks-LTD, 2012. S. 309–328.
12. Svami Vishnudevananda. Povna iliustrovana knyha z yohy / per. z anhl. Kyiv: Zdorovia, 1992. 192 s.
13. Sverbilova T., Maliutina N., Skoryna L. Vid modernizmu do avanhardu: zhanrovo-stylova paradyhma ukrainskoi dramaturhii pershoi tretyny XX stolittia. Cherkasy: Brama, 2009. 589 s.

14. Taranov P. Anatomya mudrosty: 120 fylosofov: V 2-kh t. T. 2. Symferopol: Renome, 1997. 624 s.
15. Sheynyna E. Entsyklopedya symbolov. Kharkov: Torsynh, 2002. 591 s.
16. Iunh K.-H. Dukh v cheloveke, yskusstve y lyterature / nauchn. red. perevoda V.A. Polykarov. Mynsk: Kharvest, 2003. 384 s.
17. Indian Philosophy Schools. URL: <https://www.clearias.com/indian-philosophy-schools/> Data zvernennia: 16.07.2019.

Стаття надійшла до редакції 28.12.20

**N. V. Naumenko**, Dr. Hab, Prof.,  
National University of Food Technologies, Kyiv  
e-mail: lyutik.0101@gmail.com

**INTERACTIONS BETWEEN THE MOTIFS OF WESTERN  
AND EASTERN PHILOSOPHIES IN THE WORKS  
BY IVAN KARPENKO-KARYI**

*The author of this article investigated the interactions between the conceits of Occidental and Oriental (Hindu, first of all) philosophies in the play 'Khazyayin' (The Master) by Ivan Karpenko-Karyi from the viewpoint of culturological analysis. The ways to interpret the Western paradigm of the writer's reading were correlated to their hypothetical typological coincidences with Hindu motifs, plots, maxims and realities as the constituents of the play's artistic world (including the speech and behavior of the characters, their natural and material environment). Therefore, the correlations between the motifs of various philosophies were confirmed as the displays of the writer's dialogue with Occidental and Oriental cultures on the archetypal level, which is the interpretation of initial philosophical images in their symbolic combinations and, thenceforth, the establishment of their new connotations on Ukrainian cultural background.*

*There was shown that Karpenko-Karyi's characters set up their own rules of behavior – either for each other or for themselves – which absorb the probable archetypal intentions from West as well as from East. As the matter of fact, the actualization of key maxims and aphorisms of different philosophies (both European and Asian) is apparent in the characters' appearance and speech. Particularly, it can be epitomized by the figure of Ivan Kalynovych, the teacher, in whose vital philosophy had been quite unexpectedly revealed the Four Noble Truths of Buddhism (the truth of suffering; the truth of the cause of suffering; the truth of the end of suffering; the truth of the path that leads to the end of suffering). On the other hand, the figure of Terentiy Puzyr in Karpenko-Karyi's comedy is precedent as the collective image of a tyrant described by both Western and Eastern thinkers, considering not only his characteristic appearance (an Ayurvedic Kap'a-type), but also his reluctance to practice what he preached.*

**Keywords:** works by I. Karpenko-Karyi, Occidental philosophy, Oriental philosophy, comedy, motif, symbol, interpretation.



А. О. Новиков, д-р філол. наук, проф.,  
Глухівський національний педагогічний університет  
імені Олександра Довженка, Глухів  
e-mail: anatoliy14208@ukr.net

## "УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР – ЦЕ Я": МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

*Представлено загальний огляд акторської, режисерської і драматургічної діяльності засновника театру корифеїв Марка Кропивницького. Акцентується на тому, що у Товаристві акторів (офіційна назва театру корифеїв) Кропивницький виконував не лише обов'язки керівника, а й учителя низки молодих виконавців, у тому числі таких майбутніх зірок, як Марія Заньковецька, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Ганна Затуркевич-Карпинська та ін. Кропивницький був актором широкого діапазону, а отже міг бездоганно зіграти будь-яку роль – від комедійної до трагедійної. Як режисер Кропивницький настільки бездоганно володів засобами, котрими можна тримати увагу глядача в постійному напруженні, що практично з будь-якої п'єси міг зробити справжнє видовище. Особливо яскраво його режисерський талант проявився під час гастролей взимку 1886–1887 років у Петербурзі. Основні сценічні принципи Кропивницького лягли в основу творчого методу засновників Московського Художнього театру Костянтина Станіславського й Володимира Немировича-Данченка. Значний внесок у скарбницю національної культури зробив Кропивницький і як драматург. Його краці п'єси увійшли до золотого фонду вітчизняної драматургії. Велика заслуга Марка Кропивницького перед нашим народом передусім у тому, що в добу, коли українська культура зазнавала з боку російського царизму всіляких утисків і обмежень, він створив блискучий театр корифеїв, з діяльності якого бере свій відлік національний професійний театр на східних теренах України. А театр, у свою чергу, став однією з тих важливих духовних підвалин, на яких згодом постала незалежна Українська держава.*

**Ключові слова:** *М. Кропивницький, театр корифеїв, українська культура, актор, режисер, драматург.*

Український народ тривалий час не мав власної держави, що серйозно позначилося на розвиткові його культури. Як зазначає Олена Пчілка, "колесо нашої історії котилось особливим ходом – не було в нас нашої літератури для "добірної" громади, не

було ні “придворних” співців та письменників, ні “придворних” драматичних видовищ” [15, с. 242]. І все ж історія вітчизняної культури містить сторінки, які становлять національну славу, велич і гордість, які золотими літерами викарбувані на скрижалях історії світового мистецтва. Одне з найпочесніших місць відведено там заснованому Марком Кропивницьким театру корифеїв. 1982 року за постановою ЮНЕСКО 100-річний ювілей цього театру відзначався на міжнародному рівні. У травні 2020 р. виповнилося 180 років від дня народження Марка Кропивницького, якого вдячні шанувальники ще за життя називали “батьком українського театру”.

Багатогранна творчість М. Кропивницького упродовж останніх років вивчалася Л. Мороз, Р. Пилипчуком, М. Киричком та ін. Значний внесок у дослідження доробку митця здійснив і автор цієї статті (“Марко Кропивницький і українська драматургія” [13], “Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст.” [14] тощо).

Мета розвідки – здійснити загальний огляд багатогранної творчості Марка Кропивницького – його акторської, режисерської і драматургічної діяльності.

До складу заснованого Марком Кропивницьким у жовтні 1882 р. в колишньому Єлисаветграді театру корифеїв (офіційна назва Товариство акторів) увійшли такі визначні згодом артисти, як Марія Заньковецька і Микола Садовський, а за кілька місяців до них приєдналися Панас Саксаганський, Іван Карпенко-Карий, Марія Садовська-Барілотті, Ганна Затиркевич-Карпинська та ін. Це були найкращі акторські сили українського народу, попри те, що майже всі виконавці були аматорами. Вік більшості їх становив 19–25 років.

По всій Україні збирав Кропивницький ці алмази і шліфував, аж поки не засяяли вони всією своєю красою справжніх діамантів. Українська актриса і письменниця, дружина Івана Карпенка-Карого Софія Тобілевич, яка багато років працювала разом із Кропивницьким, згадуючи про ці незабутні дні, зауважувала у своїх мемуарах: “Віддаючи належну шану всім робітникам сцени, не можна забувати, що той потрійний труд, який виконував Марко Лукич, будши одночасно драматургом,

артистом, режисером і вчителем цілого гуртка молодих акторів, що цей труд вимагав нелюдських сил, надзвичайного напруження енергії, нервів і здоров'я. Всі актори, яким він допомагав оволодіти технікою гри на сцені, всі його учні, не виключаючи Садовського та Саксаганського, були закохані в Марка Кропивницького як в артиста, режисера і великої душі людину" [19, с. 52].

Кропивницький бездоганно володів практично всіма театральними професіями. Передусім це був актор широкого діапазону, який на найвищому рівні міг зіграти будь-яку роль – від комедійної до трагедійної. Інколи в одній і тій же виставі актор виконував відразу дві ролі, як це було, наприклад, у спектаклі за його драмою "Доки сонце зійде, роса очі виїсть", де він зазвичай грав двох діаметрально різних за характерами героїв – пихатого поміщика Олексія Воронова й розсудливого селянина, колишнього кріпака Максима Хвортуну.

Вплив Кропивницького на публіку, як зауважував Іван Мар'яненко, "був колосальний". Незрідка при його появі на сцені "глядачі вставали з місць і протягом добрих п'яти хвилин вітали оплесками та вигуками: "“Слава!”, “Добро пожаловать!”, “Привіт, батьку наш!”, “Ура!” і т. д." [11]. Не меншого успіху у своїх шанувальників зажив Кропивницький і як видатний режисер. Він настільки глибоко знав умови сцени, настільки бездоганно володів засобами, котрими можна тримати увагу глядача в постійному напруженні, що "з п'єс часто наївних і слабеньких в драматичному розумінні" міг зробити "яскраве видовище". Через постійні переїзди оформлення вистав у нього було дуже простим, навіть примітивним. Але й найпростішими засобами геніальний режисер "умів створювати відповідну сценічну атмосферу і чарувати своїх глядачів українськими краєвидами, з вербами та вітряками, темними ночами, з вогниками у маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора і т. д." [11].

Особливо яскраво талант Кропивницького-режисера проявився взимку 1886–1887 рр., під час перших гастролей театру корифеїв у Санкт-Петербурзі. Тоді своєю майстерністю трупа Кропивницького, родзинкою якої був акторський ансамбль,

затмарила Маріїнський і Александринський імператорські театри, а також іноземні трупи (німецьку, французьку й італійську), які в цей час так само презентували свої творчі надбання у столиці Російської імперії. Пальму першості в царині режисури Кропивницькому віддавали провідні тогочасні фахівці театрального мистецтва, включно з таким незаперечним авторитетом, як Олексій Суворін. Як зазначається у фундаментальній колективній праці "Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття" (2016), "У 80–90-х роках трупу М. Кропивницького називали "Наші мейнінгейці", за асоціацією до вистав німецького театру з міста Мейнінгена, що уславився утвердженням на сцені ансамблевості. Цей театр гастролював у Росії в 1885 та 1890 роках, вразивши всіх розвиненим мистецтвом режисури, вирішенням масових сцен, дотриманням принципу історичної та етнографічної достовірності. У виставах українців петербурзькі критики побачили не тільки те, що демонстрував німецький театр, а й поглиблене розуміння ансамблю" [12, с. 210].

Враження Олексія Суворіна від гри українських акторів було настільки сильним, що він заговорив навіть про те, що декого з них доцільно було б запросити на столичну сцену, оскільки, мовляв, малоросійська трупа довела, що "у нас таланти є, є і вміння грати, і ансамбль, і навіть своєрідна школа" [18]. Розчулений грою українських акторів, Суворін згодом видав свої статті окремою книгою під назвою "Хохлы и хохлушки" (1907).

Із творчим надбанням українських акторів захотів познайомитися навіть Олександр III, для якого 4 січня 1887 р. в одному з приватних театрів влаштували виставу за мелодрамою Т. Шевченка "Назар Стодоля" і М. Старицького "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка". Імператор був настільки вражений побаченим, що захотів насолодитися вдруге неперевершеним мистецтвом трупи М. Кропивницького, але тепер уже на сцені кращого в імперії Маріїнського театру.

Незмінно великим успіхом користувалася трупа Кропивницького й під час наступних відвідин Петербурга. О. Кузнецова наводить статистичні дані, з яких видно, що українські вистави проходили у столиці найбільшим успіхом.

Вона, зокрема, акцентує на тому, що "у грудні 1886 р. в залі Кононова, де грала трупа Кропивницького, побувало 20495 чоловік, тоді як у Михайловському театрі, – грали французька і німецька трупи, – лише 18635 чоловік, а в Малому, де давала вистави російська оперета, – тільки 13854. Те ж саме за першу половину лютого 1887 р. (зал Кононова – 14265, Малий театр – 10010 чоловік) і за квітень 1890 р.: у театрі Неметті, де цей сезон грала трупа Кропивницького, – 15285, а в Малому, де давала вистави італійська опера, – 10760 чоловік" [5, с. 176]. Підсумовуючи, дослідниця зауважує: "Знаменно, що українська трупа приваблювала більше глядачів, ніж любими "вищим світом" іноземні трупи – французька, німецька та італійська" [5, с. 176].

Після триумфальних гастролей у Петербурзі театр корифеїв відвідав Єлисаветград, Харків, Новочеркаськ, Катеринодар (тепер – Краснодар), Ставрополь. І нарешті на початку вересня 1887 р. прибув на гастролі до Москви, які тривали упродовж двох з половиною місяців (з 2 вересня до 17 листопада). Певне уявлення про ці гастролі можна сформуванати із записів у щоденнику Олексія Ярцева: "У вересні був тринадцять разів у театрі, і виключно на малоросійських виставах. Малороси увійшли в моду з минулого року. В Петербурзі грала трупа Кропивницького. І мала великий успіх, дружно підтримуваний пресою" [21, с. 75].

Це був апогей успіху театру корифеїв. Кропивницький добре усвідомлював, що його колектив нічим не поступається кращим європейським трупам, а відтак мріяв презентувати його творчі надбання за кордоном. Відомо, що він готувався повезти своїх колег до Франції. Так, Трохим Зінківський у листі до своєї майбутньої дружини Ганни Сервичківської свідчить, що митця на вельми вигідних умовах запрошували приїхати до Парижа ("<...> на 30 виступів за гонорар в 40 000 руб., ще й на проїзд до того 4000 руб.") [6, с. 75].

Готуючись до закордонного вояжу, Кропивницький навіть узявся "вивчати французьку мову", цілими днями "походжав з підручником і словником, за яким його можна було застати навіть під час антрактів" [3, с. 74]. Однак ці гастролі з невідомих причин не відбулися.

Прикметно, що у листах Зіньківського міститься інформація і про інший не менш амбітний задум керівника театру корифеїв, який, щоправда, теж залишився нереалізованим. "Тут у Кропивн[ицького] добре йде діло, – зазначає Зіньківський у листі до Бориса Грінченка від 10 квітня 1890 року. – Був у мене і прохав написати статтю про укр[аїнську] літературу для <...> нью-йоркських газет! Річ в тім, що він думає побувати в Америці. Там є один землячок Співак, котрий має (як сам про те пише) зв'язки такі, що двері найбільших газет американських йому відчиняються безборонно, і тому радить, щоб забезпечити справу, прислати йому декілька статей про укр[аїнську] літературу, укр[аїнську] драму і про театр та гру Кропивницького, котрі він переложе на англ[ійську мову] і надрукує. Статтю про Кроп[ивницького] та його театр він навіть сам береться скомпонувати, коли йому матеріяли прислати. А про літерат[уру] та драму Кроп[ивницький] просить мене написати, що я й обіцявся зробити, як тільки матиму час угору глянути" [7, с. 197–198].

На початку 1880-х рр. Кропивницький фактично був єдиним українським професійним режисером. А зважаючи на те, що тоді не було національних театральних шкіл, чи не всі тогочасні відомі актори, режисери й антрепренери утворених згодом українських труп, проходили вишкіл під його керівництвом, були його учнями. Вони вийшли зі складу його театральних колективів (Кропивницький створив чотири першокласні національні трупи) і продовжували розвивати його мистецькі традиції. Один із найавторитетніших істориків українського театру Дмитро Антонович зауважував: "<...> праця з таким актором – це найкраща школа для починаючих обдарованих артистів, і цій школі повинні чимало завдячувати і всі брати Тобілевичі (Карпенко-Карий, Садовський, Саксаганський), і Максимович, і Заньковецька та Затиркевич. Але, крім цих корифеїв української сцени, Кропивницький через свою практичну школу перепустив кілька поколінь акторів. <...> Власне, всі трупи і всі актори українського побутового театру – це актори школи Кропивницького. <...> Це все або учні Кропивницького, або учні учнів Кропивницького, але всі – одна

його школа, і школу ту знати в найкращих моментах їхнього виконання" [1, с. 159].

Основні сценічні принципи Кропивницького лягли в основу творчого методу засновників Московського Художнього театру Костянтина Станіславського й Володимира Немировича-Данченка. Безпрецедентні досягнення театру корифеїв визнавали навіть авторитетні російські мистецтвознавці. У лютому 1903 р. суворінська газета "Новое время", яку навряд можна запідозрити в симпатіях до української культури (радше – навпаки), писала: "Успіх малоросійського театру перевершив успіх великоросійського. В розумінні художнього реалізму в постановці малороси на багато років випередили Московський художній театр" [15]. Однак у радянську добу про мистецькі прийоми Кропивницького офіційно воліли не говорити, оскільки незаперечним авторитетом у цій царині раз і назавжди призначили режисера МХАТу Костянтина Станіславського.

Гарною ілюстрацією до цього є й висловлювання відомого режисера Миколи Синельникова, який тривалий час очолював Харківський російський драматичний театр (1910–1939 рр. з перервами) і досяг у своїй діяльності неабияких успіхів передусім завдяки тому, що вдало застосовував саме сценічні принципи Кропивницького. "<...> до зустрічі з українським театром я, незважаючи на серйозне знайомство з постановками, кращими на той час, Малою московського театру, не знав і навіть не запідозрював про головне – про ансамбль, – згадував Синельников. – Я бачив блискуче виконання блискучими артистами головних, а іноді другорядних ролей у різноманітних виставах, і це виконання мене задовольняло... Але перші ж побачені мною постановки справжнього режисера М. Л. Кропивницького відкрили мені очі. Як це не соромно, мушу признатися, що тоді я і не запідозрював навіть, що ансамбль – це не тільки гармонійне виконання головних ролей хоч би і талановитими, хоч би і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п'єси нерозривно зливалося все: виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь – все – гармонія. І це злиття складних елементів

спектаклю в одне художнє ціле російський глядач вперше побачив тільки в спектаклях української трупи" [17, с. 47].

Багато про що говорить і те, що після блискучих гастролей узимку 1886–1887 рр. трупи Кропивницького в Петербурзі дирекція імператорський театрів запрошувала очільника українських акторів, а також кращу його ученицю Марію Заньковецьку на досить вигідних для них умовах перейти працювати у знаменитий Александринський театр.

Свого апогею слава Кропивницького досягла наприкінці ХІХ ст. У січні 1900 р., висвітлюючи його гастролі в Одесі, кореспондент газети "Одесский листок" наголошував: "Бенефіціант може з гордістю сказати: "Український театр – це я"! Кропивницький – це давня, середня і нова історія малоросійського театру. На своїх могутніх плечах він виносить увесь репертуар, своїм дивовижним талантом та плідним пером він сам створив цей репертуар і своєю блискучою обдарованістю зумів розвинути і підтримати цікавість до цього роду мистецтва" [8].

Наприкінці ХІХ ст. існувало вже понад два десятки українських труп, але найяскравішою серед них залишалась усе-таки трупа Кропивницького, одне ім'я якого, немов магніт, притягувало глядачів. Це були роки, коли українське сценічне мистецтво завдяки таким видатними діячам вітчизняної сцени, як М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, було піднято на небачений до того щабель. Більшість із них очолювали власні трупи, але всі корифеї добре усвідомлювали, що утримати національний театр на належній висоті можна лише знову об'єднавшись в один потужний колектив. Задля цього їм потрібно було переступити через власні амбіції, забути колишні образи й непорозуміння. І вони це зробили. Щоправда, лише на певний, не надто тривалий час.

Товариство було засновано навесні 1900 р. Називалося воно "Малоросійська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької". Із корифеїв до трупи не ввійшов тільки тяжкохворий Михайло



Старицький. "Слава Богові Святому, що між нами сталася згода, мир і братерське єднання <...>, – напише у грудні того ж 1900 року в листі до Кропивницького Карпенко-Карий. – Вороги наші сміялися, скалили зуби, передрікали смерть народному театрові. Нехай же вони тепер ламають зуби зі злості, бачачи, що не смерть, а воскресіння зложено в основу діла. Друже мій, я високо цінив і ціню твої заслуги як создателя українського театру <...> Скріплю наш союз клятвою служити інтересам рідного театру, поки дух тримається у моїм тілі. <...> Я бажав би, щоб ім'я твоє не сходило з української афіші як назва найкращої трупи, під стягом котрої повинні хранитися луччі традиції народного театру" [4, с. 335].

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

Варто звернути увагу на спростування І. Мар'яненком поширеного в першій половині ХХ ст. штампу про нібито протилежні методи в режисерській та акторській роботі Кропивницького і братів Тобілевичів. Працюючи тривалий час разом із корифеями чи спостерігаючи за їхньою театральною діяльністю, митець авторитетно заявляє: "Великої різниці в режисерській роботі та акторській грі не було" [10, с. 88]. На підтвердження свого висновку він згадує про постановку об'єднаною трупою корифеїв на початку 1900-х років п'єси Карпенка-Карого "Хазяїн", у якій роль Пузиря виконував автор, Феногена грав Саксаганський, Ліхтаренка – Садовський, Золотницького – Кропивницький. "У такому чудовому ансамблі, – підсумовує актор, – вистава прозвучала винятково гармонійно, як

високохудожній концерт. Цей факт ще раз доводить відсутність різниці в художньо-творчих методах корифеїв" [10, с. 88].

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

Проіснував об'єднаний театр корифеїв три роки. Останній спільний виступ найвизначніших майстрів української сцени, як і перший, відбувся в Полтаві. Сталося це 31 серпня 1903 р. – на другий день святкування урочистого відкриття пам'ятника Івану Котляревському. Труп на той час функціонувала вже в неповному складі, оскільки кількома місяцями раніше (в лютому того ж 1903 р.) з неї вийшли Кропивницький і Заньковецька, про що повідомлялось у газеті "Одесский листок". Але комітету по влаштуванню заходів все ж таки вдалося ще раз зібрати в Полтаві найвизначніших майстрів української сцени (за винятком Заньковецької, яка в цей час у складі трупи О. Суслова гастролювала в Петербурзі). Силами корифеїв була поставлена вічно жива "Наталка Полтавка". В ролі головної героїні виступила Л. Ліницька, виборного Макогоненка зіграв М. Кропивницький, возного Тетерваковського – І. Карпенко-Карий, Миколу – М. Садовський, Терпелиху – С. Тобілевич, Петра – О. Жулінський. Обов'язки суфлера виконував П. Саксаганський. За словами одного із сучасників, "вистава пройшла тріумфально, кожного з виконавців глядачі зустрічали бурєю оплесків, бо це ж був винятковий склад виконавців – рідкісна подія. Цим і закінчилося свято Котляревського, і після цього вже ніколи корифеї не зустрічалися у такій кількості і такому складі" [9, с. 312].

Після виходу із об'єднаної трупи корифеїв, Кропивницький більше не створював власних труп, а час від часу гастролював у складі інших драматичних колективів – О. Суслова, Т. Колісниченка, П. Прохоровича, Л. Сабініна, Ф. Волика.

Неоціненний внесок у скарбницю національної культури зробив Кропивницький і як драматург. Митець порушив у своєму драматургічному доробку більшість актуальних питань доби, започаткував чимало нових тем, які з успіхом розробляли далі М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Панас Мирний, І. Франко. Це, наприклад, теми глитайства, свавілля й продажності сільської адміністрації, розорення дворянських садиб, відповідальності української інтелігенції за жалюгідний стан національної культури тощо. Його п'єси критика порівнювала з шедеврами світової літератури. Глибокий знавець творчості драматурга, відомий перекладач Шевченкової спадщини російською мовою Володимир Уманов-Каплуновський проводив паралелі поміж п'єсами Кропивницького й доробком Марка Твена. Англійська мова, слушно зазначає він, здобула статус міжнародної, тому американському письменнику "природно відчиняться двері вселенської аудиторії". Українська ж мова відома навіть не всім росіянам, не кажучи вже про Європу чи Америку, але, попри все, ім'я Кропивницького "довго буде сіяти яскравою зіркою в ряду з кращими іменами світових письменників і артистів" [20, с. 148].

Кращі п'єси Кропивницького ("Дай серцеві волю, заведе у неволю", "Глитай, або ж Павук", "Доки сонце зійде, роса очі виїсть", "По ревізії", "Дві сім'ї", "Замулені джерела", "Івасик-Телесик", "По щучому велінню") вже давно стали класикою і складають золотий фонд репертуару національного театру. Навіть на тлі подальшого розвитку кінематографа, телебачення й інтернету драматург і сьогодні сприймається не лише як митець минулих часів, оскільки чимало порушених ним гострих питань залишаються актуальними і в наші дні. Недарма його п'єси практично ніколи не сходять зі сцени українського театру. Велика заслуга Марка Кропивницького полягає у тому, що в добу, коли українська культура й рідне слово зазнавали з боку російського царизму всіляких утисків і обмежень, він створив блискучий театр корифеїв. Саме з діяльності цього колективу бере свій відлік національний професійний театр на східних теренах України, який дав значний імпульс для відродження

всього культурного життя уярмленого народу і став однією із тих важливих духовних підвалин, на яких згодом постала незалежна Українська держава.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919. та інші праці. Київ: ВІП, 2003. 418 с.
2. "...Віддати зумієм себе Україні": Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком / вступ ст., археограф. передм., упоряд., комент., приміт., підгот. текстів покажчики, додатки, добір ілюстр. матеріалу С.С. Кіраля. Київ – Нью-Йорк, 2004. 520 с.
3. Городецький Д. Із спогадів. *Спогади про Марка Кропивницького. Збірник*. Київ: Мистецтво, 1990. С. 73–74.
4. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах. Київ: Дніпро, 1985. Т. 3. 373 с.
5. Кузнецова О. М. Л. Кропивницький у Петербурзі. *Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів*. Київ: Мистецтво, 1955. С. 170–190.
6. Кіраль С. "Апостол молодій Україні": Трохим Зіньківський у контексті доби: монографія. Київ: КИТ, 2002. 322 с.
7. Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком. Київ; Нью-Йорк, 2004. 520 с.
8. Л-с В. Бенефіс М. Л. Кропивницького! *Одеський листок*. 1900. № 19. 21 января.
9. Маринич Г. Спогади про Марка Лукича Кропивницького. *Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів*. Київ: Мистецтво, 1955. С. 301–314.
10. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. Київ: Мистецтво, 1953. 184 с.
11. Мар'яненко І. Мій учитель. *Соціалістична Харківщина*. 1940. 8 травня.
12. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.
13. Новиков А. Марко Кропивницький і українська драматургія другої половини ХІХ ст.: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ, 2006. 436 с.
14. Новиков А. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст.: монографія. Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 412 с.
15. Новое время. 1903. 23 февраля.
16. Пчілка Олена. Марко Кропивницький яко артист і автор. *Літературно-науковий вісник*. 1910. Т. LI. Кн. VIII. С. 241–253.
17. Синельников М. Із книжки "Спогади". *Спогади про Марка Кропивницького. Збірник*. Київ: Мистецтво, 1990. С. 46–50.
18. [Суворин А.]. Наши мейнингейцы. *Новое время*. 1886. № 3886. 22 декабря.

19. Тобілевич С. Корифеї української сцени. *Спогади про Марка Кропивницького. Збірник*. Київ: Мистецтво, 1990. С. 50–52.
20. Уманов-Каплуновский В. Памяти М. Л. Кропивницкого. *Спогади про Марка Кропивницького. Збірник*. Київ: Мистецтво, 1990. С. 148–152.
21. Ярцев О. "Побачене й почуте". Малоросійський вересень (1887). *Спогади про Марка Кропивницького. Збірник*. Київ: Мистецтво, 1990. С. 75–79.

## REFERENCES

1. Antonovych D. Trysta rokov ukraïnskoho teatru. 1619–1919. ta inshi pratsi. Kyiv: VIP, 2003. 418 s.
2. "...Viddaty zumiem sebe Ukraini": Lystuvannia Trokhyma Zinkivskoho z Borysom Hrinchenkom / Vstup st., arkhеоhraf. peredm., uporiad., koment., prymit., pidhot. tekstiv pokazhchyky, dodatky, dobril iliustr. materialu S.S. Kiralia. Kyiv – Niu-York, 2004. 520 s.
3. Horodetskyi D. Iz spohadiv. Spohady pro Marka Kropyvnytskoho. Zbirnyk. Kyiv: Mystetstvo, 1990. S. 73–74.
4. Karpenko-Karyi I. (I. K. Tobilevych). Tvory v trokh tomakh. Kyiv: Dnipro, 1985. T. 3. 373 s.
5. Kuznietsova O. M. L. Kropyvnytskyi u Peterburzi. Marko Lukych Kropyvnytskyi. Zbirnyk statei, spohadiv i materialiv. Kyiv: Mystetstvo, 1955. S. 170–190.
6. Kiral S. "Apostol molodoi Ukrainy": Trokhym Zinkivskyi u konteksti doby: monohrafiia. Kyiv: KYT, 2002. 322 s.
7. Lystuvannia Trokhyma Zinkivskoho z Borysom Hrinchenkom. Kyiv; Niu-York, 2004. 520 s.
8. L-s V. Benefis M. L. Kropyvnytskoho! Odesskyi lystok. 1900. № 19. 21 yanvaria.
9. Marynych H. Spohady pro Marka Lukycha Kropyvnytskoho. Marko Lukych Kropyvnytskyi. Zbirnyk statei, spohadiv i materialiv. Kyiv: Mystetstvo, 1955. S. 301–314.
10. Marianenko I. Mynule ukraïnskoho teatru. Zustrichi, tvorcha pratsia. Kyiv: Mystetstvo, 1953. 184 s.
11. Marianenko I. Mii uchytyel. Sotsialistychna Kharkivshchyna. 1940. 8 travnia.
12. Materialy do istorii ukraïnskoho teatru. Vid vytokiv do pochatku XX stolittia. NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskoho. Kyiv, 2016. 280 s.
13. Novykov A. Marko Kropyvnytskyi i ukraïnska dramaturhiia druhoi polovyny KhIKh st.: dys. ...d-ra filol. nauk: 10.01.01. Kyiv, 2006. 436 s.
14. Novykov A. Ukraïnskyi teatr i dramaturhiia: vid naïdavnishykh chasiv do pochatku XX st.: monohrafiia. Kharkiv: Kharkivske istoryko-filolohichne tovarystvo, 2015. 412 s.
15. Novoe vremia. 1903. 23 fevralia.
16. Pchilka Olena. Marko Kropyvnytskyi yako artyst i avtor. Literaturno-naukovyi visnyk. 1910. T. LI. Kn. VIII. S. 241–253.
17. Synelnykov M. Iz knyzhky "Spohady". Spohady pro Marka Kropyvnytskoho. Zbirnyk. Kyiv: Mystetstvo, 1990. S. 46 – 50.
18. [Suvoryn A.]. Nashy meinynheitsy. Novoe vremia. 1886. № 3886. 22 dekabria.
19. Tobilevych S. Koryfei ukraïnskoï stseny. Spohady pro Marka Kropyvnytskoho. Zbirnyk. Kyiv: Mystetstvo, 1990. S. 50–52.

20. Umanov-Kaplunovskiy V. Pamiaty M. L. Kropyvnytskoho. Spohady pro Marka Kropyvnytskoho. Zbirnyk. Kyiv: Mystetstvo, 1990. S. 148–152.

21. Iartsev O. "Pobachene y pochute". Malorosiiskiy veresen (1887). Spohady pro Marka Kropyvnytskoho. Zbirnyk. Kyiv: Mystetstvo, 1990. S. 75–79.

Стаття надійшла до редакції 19.12.20

**A. O. Novykov**, Dr Hab., Prof.,  
Hlukhiv National Pedagogical Oleksandr Dovzhenko University, Hlukhiv  
e-mail: anatoliy14208@ukr.net

### **"THE UKRAINIAN THEATRE IS ME": MARKO KROPYVNYTSKYI IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE**

*The article is concerned with overview of the work of actor, director, dramaturge and founder of corypheus theatre. It should be emphasized that M. Kropyvnytskyi fulfilled not only the duties of director, but also a teacher of a number of young actors, including the following future stars as Mariia Zankovetska, Mykola Sadovskiy, Panas Saksahanskyi, Hanna Zatyркеvych-Karpynska and others. M. Kropyvnytskyi was an actor of a wide range, and therefore he could skillfully perform any part – both comical and tragical. Sometimes he played two roles in a performance. For instance, he in turn acted two opposite characters – the arrogant landowner Oleksii Voronov and the sensible peasant, former serf Maksym Khvortuna in the drama based on his play "While the grass grows, the horse starves". As a director, M. Kropyvnytskyi was so unsurpassed in the way of keeping the audience's attention in a constant suspense that he could make a real spectacle out of almost any play. His directing talent was especially evident during the tour in the winter of 1886-1887 in Petersburg. At that time, Ukrainian actors overshadowed even the Mariinsky Theatre and Aleksandrynskyi Imperial Theatre in their skill. M. Kropyvnytskyi's main stage principles formed the basis of the Kostiantyn Stanislavskiy and Volodymyr Nemyrovych-Danchenko's creative method, who then became the founders of the Moscow Art Theatre. M. Kropyvnytskyi also made a significant contribution to the treasury of national culture as a dramatist. His best plays were included into the golden fund of the national drama. Some of them are "Give the heart freedom and it will lead you into slavery", "While the grass grows, the horse starves", "For revision", "Ivasyk-Telesyk" and others. First of all, the great merit of Marko Kropyvnytskyi for Ukrainian people is that when Ukrainian culture was subjected to all kinds of oppressions and restrictions by the Russian tsarism, he created the brilliant corypheus theatre, and therefore the national professional theatre took place in the east of Ukraine. Then it, in turn, became one of the most important spiritual foundations which later helped Independent Ukraine to emerge.*

**Keywords:** *M. Kropyvnytskyi, corypheus theatre, Ukrainian culture, actor, director, dramatist.*

**О. В. Пилипей**, канд. філол. наук,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ  
e-mail: 19lena78pylypei@gmail.com

## **ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА І. КАРПЕНКА-КАРОГО ЯК ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ**

*Йдеться про специфіку епістолярію як форми художнього вираження авторської позиції І. Карпенка-Карого. Розглянуто приватні листи письменника до різних кореспондентів, виявлено й згруповано авторські точки зору на світ.*

**Ключові слова:** авторська позиція, авторська точка зору на світ, лист, приватне листування, епістолярна спадщина, емоційно-психологічний стан, психологія творчості.

Тексти автора втілюють у собі внутрішній потенціал митця, виражаючи авторське бачення людини і світу, в тому числі й епістолярні тексти. Крім того, що листи містять біографічні відомості з життя митців, вони розкривають культурно-історичний, мистецький і, що набагато важливіше, емоційно-психологічний контекст формування і розвитку особистості письменника. Листи, як і будь-які інші тексти автора, засвідчують активне авторське начало, а відтак наявність авторської позиції.

У сучасному українському літературознавстві дослідження епістолярної спадщини письменників усе більше й більше викликає інтерес серед учених. Листування митців розглядається цілісно й ґрунтовно, зокрема у працях Лесі Вашків [3], В. Гладкого [4], Михайлини Коцюбинської [6], В. Кузьменка [7], Галини Мазохи [10], М. Назарука [11], В. Святювця [16] та ін.

Авторська позиція – вияв певних моментів світогляду автора, його поглядів, точок зору на певні явища дійсності, відображені у тексті художнього твору, що втілюються у певних формах. Однією з таких форм вираження авторської позиції можна вважати й листи письменника. Епістолярій становить собою тексти, в яких реалізуються певні погляди автора на світ.

Епістолярна література або епістола – різножанрові твори художньої літератури, в яких використовується форма листа або послання, узалежнена законами художньої умовності. Лист є одиницею епістолярної літератури. За В. Кузьменком, "лист письменника – це твір літературного та історіографічного жанру, позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності й конкретного адресата, написаний з урахуванням специфіки кореспонденції певної історичної доби [7, с. 10]. Як зазначає М. Коцюбинська, "лист – спонтанний вияв думки й чуття, він набуває самостійного життя, стає згодом самоцінним документом епохи, людської духовної діяльності" [6, с. 16]. На думку дослідниці, "у листах <...> рельєфно постає особа автора" [6, с. 29]. "У листах, справді, прочитується все головне, найпотаємніше, сутнісне для автора. І те, що висловлене безпосередньо, прямим текстом, і те, що проступає крізь вимушений, зумовлений тими чи тими мотивами або ситуаціями камуфляж" [6, с. 45]. У цьому контексті лист також є виявом авторської позиції.

Приватний лист письменника – це "автентичне джерело дослідження його творчої індивідуальності" з усією системою понять цієї структури: особистість, індивідуальність, характер, світогляд, психологія творчості, індивідуальний стиль тощо" [9, с. 86].

Треба розрізняти лист як форму спілкування письменника з адресатом від листа як умовного жанру літератури, тобто від роману в епістолярній формі. За твердженням Г. Мазохи, для приватного листа притаманні такі ознаки: 1) наявність стандартної форми (звертання, підпис, дата і місце написання); 2) співіснування елементів різних мовних стилів з перевагою розмовних, але при цьому спонтанність, невимушеність, безпосередність спілкування, характерні для розмовної мови, змінюються; 3) несподівана зміна теми, особливі закони виникнення художнього образу, художніх прийомів [10, с. 158].

Джерельною базою даного дослідження стало видання "Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси" (Кіровоград, 2012), яке на сьогодні є найповнішим зібранням



листів письменника до різних адресатів. Хронологічні межі листування, уміщеного в цьому виданні, окреслюються 1878–1907 рр. – часом активної діяльності І. Карпенка-Карого як письменника, як театрального й громадського діяча. Більшу частину листів (110 із 201) становить приватна кореспонденція до родичів, зокрема до братів (М. Садовського, П. Саксаганського), сестри (М. Садовської) та дітей (Назара, Юрія, Ярини, Марії Тобілевичів). Інша частина – це листування з провідними діячами української культури, зокрема театру, літератури, літературної критики, мовознавства (М. Вороним, П. Житецьким, С. Єфремовим, М. Заньковецькою, М. Костомаровим, М. Кропивницьким, В. Лукичем-Левицьким, Г. Маркевичем, М. Старицьким, І. Франком, та ін.). Листування І. Карпенка-Карого майже не вивчене, тим більше в аспекті вияву в ньому авторських поглядів на світ. Епістолярій митця ставав об'єктом дослідження лише в контексті вивчення його творчості загалом у працях таких вчених, як О. Бабенко [1], Л. Дем'янівська [5], Л. Павлішена [13], С. Падалка [14], І. Пільгук [15], І. Цибаньова [17] та ін.

Листи І. Карпенка-Карого демонструють його філософські погляди на сенс людського життя, на гармонію, на значення праці в житті людини. Філософські погляди письменника знаходимо переважно в листах до близьких людей (братів або дітей). На думку І. Карпенка-Карого, сенс життя полягає у праці, адже "без праці немає життя" (лист до Н. Тобілевича від 10 січня 1902 р. [12, с. 192]). У листі до Я. Тобілевич та М. Тобілевич від 27 жовтня 1902 р. письменник із захопленням пише про працю: "Праця – велика сила: щодня потрошку і можна незаметно, без утоми, зробити багато!.." [12, с. 223]. Праця, на думку митця, є ліками від пригніченого емоційного стану. Про це він пише своїй дочці Ярині в листі від 4 січня 1903 р., з якого ми дізнаємося, що Ярина почувалася стривожено й батько радить їй: "Одним з найкращих лікарств є праця! Не дурна, без мети, або утомити себе, а розумна праця, у котрої є мета забезпечити лічну свободу і незалежність!" [12, с. 235]. Праця заради рідного народу, заради України благородна, сповнена сенсу: "<...> праця на користь прекрасного безкрая і вічно тримає чоловіка на благородній

висоті життєвих задач!" [12, с. 170]; "Ради України, нам дорогої, ради скривдженого народу, не маючи навіть і порозуміння об нашій праці – ми зробимо, що в наших силах" [12, с. 148]. Цікавим є розуміння необхідності єдності праці фізичної та духовної (інтелектуальної). Зокрема, автор досить часто детально описує свою господарську діяльність, хліборобську працю на хуторі Надія (наприклад, у листі до М. Садовського від 24 жовтня 1887 р.). Як відомо, І. Карпенко-Карий дуже любив займатися сільським господарством.

Приватна кореспонденція І. Карпенка-Карого досить цікава щодо вираження в ній літературно-мистецьких поглядів, оцінки театральних і літературних явищ того часу. Письменник висловив свою оцінку поезії М. Вороного в листі до редактора львівського журналу "Зоря" В. Лукича-Левицького від 25 липня 1893 р.: "Посилаю Вам вірші молодого поета Вороного. На мій погляд, вони гарно зложені, а через те, що вони гарні, – прошю Вас надрукувати їх в "Зорі" і тим самим піддати охоти молодому чоловікові до праці літературної" [12, с. 88]. Цікаво, що І. Карпенко-Карий позитивно сприйняв твори молодого М. Вороного, представника раннього українського модернізму.

І. Карпенко-Карий відгукнувся на твори Ф. Краснюка, зокрема на його п'єсу. Письменник проаналізував текст свого колеги, подав літературні поради, що засвідчує активність драматурга в літературно-критичному процесі 70–90-х рр. XIX ст. Також І. Карпенко-Карий висловив свою думку щодо критичної праці П. Житецького, відомого філолога, першого історика української мови. Письменник наголошував на важливому значенні критичних рецензій П. Житецького для українського театру, для заперечення стереотипу сприйняття театру як "гопака". Про це йдеться в листі до П. Житецького від 5 грудня 1897 р.: "Ваша критична робота підняла би високе значення нашого театру, одвела б йому його справжнє місце в думках всіх письменників, заткнула би горлянки паскудним газетним рецензентам, котрі, не знаючи язика, не поважаючи українського народу, нехтують наш театр і часто образливо звуть його гопакком та висміюють те, чого ні крихти не розуміють. <...> Тільки Ви можете зробити оцінку нашому

народному театрові і дати всьому, що написано, настоящий критичний огляд" [12, с. 133]. У цьому виявляється визнання авторитету П. Житецького.

У листі до Н. Тобілевича, датованим кінцем 1899 р., письменник розмірковував про власну літературну творчість, її співвіднесеність зі сценічною, театральною: "<...> шкода, що через сценічну працю я не можу писати. Писати ж я повинен, бо маю про що, а я все одкладаю, та так, може, воно й зостанеться нескінченим, і мені це робить досаду. Літературна моя праця, хоч, може, вона й не дуже гарна, а все ж для такої бідної літератури, як українська література, була б корисна" [12, с. 153]. У цих рядках звучить усвідомлення своєї місії служити на благо розвитку української літератури. Також у листах І. Карпенко-Карий наголошував на необхідності й важливості якісного перекладу, зокрема перекладу творів В. Шекспіра (в листі до Я. Жарка від 30 січня 1898 р.).

І. Карпенко-Карий високо й позитивно оцінив акторську діяльність М. Заньковецької: "<...> вона є дороге украшення нашої сцени" [12, с. 83], наголошуючи на потребі знайти дублерку для актриси, коли вона захворіла. У листі до В. Лукича-Левицького від 3 жовтня 1892 р. письменник оцінює свого брата П. Саксаганського як театрального актора: "<...> Саксаганський є найбільша тепер артистична сила на Україні, бо Кропивницький йому давно уступа і голосом, і різноманітністю амплуа і свіжістю" [12, с. 84]. Стосовно постаті М. Кропивницького, то деякі листи І. Карпенка-Карого відображають проблеми у стосунках з ним. Так, у листі до Н. Тобілевича від 29 січня 1897 р. письменник зауважив про М. Кропивницького, що "директорство його трохи спортило" [12, с. 99]. Пізніше у листі до нього І. Карпенко-Карий висловив визнання М. Кропивницького як "создателя українського театру" [12, с. 174]. У листі до С. Єфремова від 19 травня 1901 р. він називав Кропивницького "батьком": "Чудний та химерний!" [12, с. 184], зауважив про його нестабільний характер: "Я помітив, що в нашого "батька" баб'ячий характер" [12, с. 184].

Один із листів до Н. Тобілевича від 2 березня 1901 р. містить характеристику І. Карпенком-Карим постаті Л. Толстого.

Перебуваючи на гастролях у Москві, письменник мав змогу зустрітися з російським митцем, відзначаючи 40-ві роковини смерті Т. Шевченка, й висловив своє захоплення цією людиною, називаючи його "апостолом правди і любові", "великим чоловіком": "Сиділи у нього 15–20 хвилин <...>. Коли до нього зайдеш, та почуваш себе, як дома, наче сто літ його знаєш, і виходить не хочеться <...>. Старий вже він, похилий, але ясні очі і гармонійний голос свідчать про молоду душу" [12, с. 178].

Деякі листи драматурга засвідчують його ставлення до визначної події тих часів – відкриття пам'ятника І. Котляревському 1903 р. у Полтаві. У листі до С. Єфремова від 15 липня 1903 р. він наголошував на значенні цієї події, називаючи її "великим актом в нашій національній відродженні" [12, с. 262]: "Цей акт, на мою думку, буде мати величезне значення. Сотні наволочі, яка теж буде на святі, побачать, що є Україна, бо є інтелігенція українська" [12, с. 262]. Цікавився І. Карпенко-Карий і питанням стану справ в українській видавничій справі, а також у театральній галузі. Так, у листі до Н. Тобілевича від 11 жовтня 1896 р. письменник змальовує ставлення в суспільстві до української книги: "<...> а то у нас так, як тільки українська книжка, так і <...> батька зна що: формат неможливий, печать паскудна, бумага така, що оселедці обгортать..." [12, с. 92]. Водночас у цьому листі він згадує, що готує до видання два томи своїх творів, які дозволила цензура: "Думаю, видать, гарно, принаймні хоч і дорого, зате мило..." [12, с. 192]. Це видання вийшло наступного 1897 р. в Одесі ("Драми і комедії" І. Карпенка-Карого).

Зрозуміло, що особливу увагу митець приділяв театральному середовищу, оскільки І. Карпенко-Карий стояв біля витоків, брав активну участь у розвитку театру в Україні в той період. Драматург неодноразово висловлював думку про те, що для нього є театр загалом, яке значення театр має для української культури: "<...> успіх театру, визнання його – річ широка, що несе за собою прогресування всього українського" [12, с. 47]. Указував І. Карпенко-Карий на необхідність переваги громадського над індивідуальним, на потребу забути особисті суперечки в театральному середовищі задля подальшого

розвитку українського театру: "<...> наш театр єсть общественное діло і служити йому не можна іначе, як забуваючи персональні суперечки. <...> Ми зуміємо забути себе для громадського діла" [12, с. 49].

В одному з листів до брата М. Садовського (від 6 березня 1889 р.) автор акцентував на потребі продуманого менеджменту театральних гастролей. Їдучи на гастролі за кордон, необхідно прораховувати усе: вартість дороги, багажу, зарплату хору, ціни на квитки, оплату вартості в обидва боки. Він говорив про те, що треба розподіляти обов'язки в театральній трупі: "В таких підприємстві треба одділити капітал від труда. Нехай капітал управляється одним, а труд другим, бо, по-моєму, мішати іскуство із капіталістичеською операцією – річ неможлива" [12, с. 66]. Комерційні справи й акторську гру важко поєднувати одній людині. У листах до Товариства акторів (від 4 лютого 1897 р.) і до сина Назара (від 25 лютого 1897 р.) драматург презентував план реорганізації трупи з погляду економічних змін – участь членів трупи на паях. Він висловив задоволення від реалізації об'єднання театральних труп П. Саксаганського, М. Садовського і М. Кропивницького на пайових засадах (було прописано: хто скільки отримує від загального прибутку). Цікаво, що І. Карпенко-Карий задоволений від того, що М. Кропивницький не втручається в керівництво "Трупи артистів М. Кропивницького": "В відносини заложені принципи хороші: Марко до управління не вмішується, його оказується заслужений почот і поважання, як президентові, але діло ведеться по-прежньому" [12, с. 164].

Як людина творча, людина мистецтва І. Карпенко-Карий не оминув увагою й питання психології творчості, висловив свій погляд на талант, його рушійні сили. У листі до сина він дає пораду розвивати природні здібності, не заперечуючи, щоб син вчився співати, бо мистецтво сприяє всебічному гармонійному розвитку людини: "<...> музика і всяке іскуство взагалі поменшують у чоловіка однокбокість, яка складається від спеціальності" [12, с. 125]. Джерелом творчості, на думку І. Карпенка-Карого, виступає життя. Для людини важливо мати мету в житті, у справі, якою вона займається. Про це він писав у листі до Н. Тобілевича від 30 жовтня 1898 р. Рушійною силою

на цьому шляху, на думку митця, є "терпіння і енергія – це є найкращі ричаги, котрі допомагають чоловікові непримітно дійти до тієї мети, яку він собі поставив в задачу" [12, с. 152].

У багатьох листах можна знайти фіксацію автором власного психологічного стану під впливом різних подій. Перебуваючи на засланні в Новочеркаську, І. Карпенко-Карий висловив тугу, яку переживав. Про це йдеться в листі до М. Садовської, П. Саксаганського, М. Садовського від 28 травня 1884 р.: "Туга жахлива... Уявіть собі людину в пустині, і ви зрозумієте мій стан..." [12, с. 26]. Рятував його театр: "Доки тут опера, я щоденно в опері відводжу душу, а що буде, коли вона поїде, – важко уявити..." [12, с. 26].

Часто сумний, тужливий емоційний стан драматурга зумовлений його стосунками з дітьми, розлукою з ними: "Прочитавши твій лист, я почув в своїй душі щось недобре, якусь муку..." [12, с. 96]. Ця туга спричинена тим, що син Назар повідомляв, що змушений був позичати гроші у чужих людей. І. Карпенко-Карий був надзвичайно відповідальним батьком, особливо після смерті першої дружини, від якої залишилося троє дітей, якими він опікувався.

Інший чинник, що провокував тугу в душі І. Карпенка-Карого, – розлука з рідним краєм. У листі до Н. Тобілевича з Ялти письменник зауважує, що дуже сумує за степом: "За всім тим мені вже скучно за степом. Тут величезні гори оточують Ялту. <...> Гарно, але скучно за горизонтом, до якого ми привикли в наших просторах і розкішних степах" [12, с. 156]. Народжений у степовій Україні, він звиклий до простору, волі, за якими дуже сумував. У листі з Харкова до С. Єфремова письменник висловлювався про Харків як про "досить поганий": "Тут жарко, смердить на улицах і нема горизонту, котрий я так люблю" [12, с. 198]. У листі з Москви до С. Єфремова від 12 квітня 1901 р. він скаржився на сум, який на нього навіювала чужина: "<...> нерви роз'ялюпались, і сум, що наганяє московська обстановка, ще більше допікає і томить, ніж праця. Душа моя прагне мерщій добратись до рідного краю. <...> Чужа хата і чужі люде тут найбільше дають себе почувати" [12, с. 179]. Натомість листи, надіслані з рідного хутора Надія, виражають спокій і задоволення: "От уже 12 день, як я приїхав

додому. Гарно тепер на селі: сади цвітуть, пахощами повно повітря, хліба хороші, трави ще кращі <...>" [12, с. 183]. І це незважаючи на те, що люди на селі голодують, про що він теж зазначає: "<...> одно погано: хліба бракує і багато людей голодає, а роботи нема нігде, бо кругом дядько наголо" [12, с. 183]. Проте він вдома, і від того щасливий.

Кілька листів свідчать про увагу митця до мовного питання, ролі української мови в суспільстві. Так, у листі до М. Костомарова від 24 жовтня 1880 р. він обурювався Емським указом: "І заборонили нам на рідній мові писати та друкувати книжки, навіть заборонили наше лицедійство на театрі" [12, с. 22]. Визнаючи впливовість М. Костомарова в суспільних і наукових колах, І. Карпенко-Карий просив його сприяти поширенню української мови: "<...> що пора нам мати своє друковане слово без заборону, що й освіту в народних школах слід дозволити на рідній мові, як то говорили давно чесні учені люде "педагоги" <...>" [12, с. 23]. А в листі до російського літературознавця, академіка О. Пипіна драматург порушив питання про право української мови на існування. Він просить О. Пипіна "поговорити в цій справі з літераторами, яких запрошено в комісії для перегляду законів про друк, і просити їх взяти на себе турботи порушити це питання також в самій комісії" [12, с. 25]. Це свідчить про те, що митцю не байдужі були проблеми української мови і культури. Сподвижницька праця для України була метою життя драматурга.

Великого значення у справі розбудови України І. Карпенко-Карий надавав освіті й молоді. Гармонійний розвиток особистості обстоював письменник у листі до свого сина Назара від 15 березня 1898 р.: "<...> молодому чоловікові <...> треба <...> винести з школи чесні погляди на свій народ і теоретичне знання всіх благородних напрямів, <...> молодий чоловік повинен взяти в основу життя ту теорію, котра найбільше проводить ідею любові, ідею щастя, ідею економічного благосостояння свого народу" [12, с. 149].

Отже, на основі проведеного аналізу можна сказати, що листи І. Карпенка-Карого містять важливий цікавий матеріал для розуміння психологічного портрету й творчості драматурга. Авторські погляди, висловлені у листах, можна

згрупувати таким чином: філософські (погляди на сенс людського життя, гармонію, працю, її значення в житті людини); літературно-мистецькі (погляди на відомих сучасників, ставлення до культурних подій, важливість перекладу, оцінка власної театральної і літературної діяльності); національні (погляди на рідну мову, значення України, роль освіти і молоді). Дослідження епістолярію письменника дозволяє заглибитися в творчу лабораторію митця. Аналіз авторських візій світу, виражених у листах, допомагає розкрити характер самого автора й служить формою вираження літературно-критичних оцінок власної творчості й діяльності представників культурного процесу в Україні кінця ХІХ –початку ХХ ст. Як засвідчує листування І. Карпенка-Карого, драматург був активним учасником цього процесу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко О. На сторожі духовності: національний характер українців у творчості І. Тобілевича. Кіровоград: Алтей, 1998. 633 с.
2. Бахтин М. Автор и герой. К философическим основам гуманитарных наук. СПб., 2002. С. 248–299.
3. Вашків Л. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі. Тернопіль, 1998. 134 с.
4. Гладкий В. Листи письменників. *Українське літературознавство*. Львів, 1970. Т. 8. 200 с.
5. Дем'янівська Л. Іван Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Життя і творчість. Київ: Либідь, 1995. 144 с.
6. Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і літера, 2009. 129 с.
7. Кузьменко В. Письменницька епістолярія в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст.: автореф. ... дис. канд. філол. наук. Київ, 1999. 21 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ "Академія", 1997. 752 с.
9. Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства. *Третій Міжнародний конгрес україністів*. Харків, 1996. С. 86.
10. Мазоха Г. Теоретичні аспекти дослідження письменницького епістолярію. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 2 (261). Ч. 1. 2013. С. 152–160.
11. Назарук М. Українська епістолярна проза кінця 16 – початку 17 ст.: дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1994. 192 с.
12. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси / Упоряд. і вст. стаття С. Бронза. Вид. 2-ге, прероб. та доп. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. 576 с.
13. Павлішена Л. Модифікація жанру комедії у творчості Івана Карпенка-Карого: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Чернівці, 2010. 20 с.



14. Падалка Н. Вивчення творчості І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича) в школі: посібник для вчителів. Київ: Рад. школа, 1970. 152 с.
15. Пільгук І. Іван Карпенко-Карий (Тобілевич). Київ: Молодь, 1976. 296 с.
16. Святовец В. Епістолярна спадщина Лесі Українки: Листи в контексті художньої творчості. Київ: Вища школа, 1981. 183 с.
17. Цибаньова О. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І. К. Тобілевича). Київ: Дніпро, 1967. 451 с.

## REFERENCES

1. Babenko O. Na storozhi dukhovnosti: natsionalnyi kharakter ukrainsiv u tvorchosti I. Tobilevycha. Kirovohrad: Altei, 1998. 633 s.
2. Bakhtyn M. Avtor y heroï. K fylosofycheskym osnovam humanitarnykh nauk. SPb., 2002. S. 248–299.
3. Vashkiv L. Epistoliarna literaturna krytyka: stanovlennia, funktsii v literaturnomu protsesi. Ternopil, 1998. 134 s.
4. Hladkyi V. Lysty pysmennykiv. Ukrainske literaturoznavstvo. Lviv, 1970. T. 8. 200 s.
5. Demianivska L. Ivan Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevych). Zhyttia i tvorchist. Kyiv: Lybid, 1995. 144 s.
6. Kotsiubynska M. Lysty i liudy. Rozdumy pro epistoliarnu tvorchist. Kyiv: Dukh i litera, 2009. 129 s.
7. Kuzmenko V. Pysmennytska epistoliariia v ukrainskomu literaturnomu protsesi 20–50-tykh rokiv XX st.: avtoref. ... dys. kand. filol. nauk. Kyiv, 1999. 21 s.
8. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk / R.T. Hromiak, Yu.I. Kovaliv ta in. Kyiv: VTs "Akademiia", 1997. 752 s.
9. Liakhova Zh. Teoretychni pytannia doslidzhennia epistoliarii ukrainskoho pysmenstva. Tretii Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv. Kharkiv, 1996. S. 86.
10. Mazokha H. Teoretychni aspekty doslidzhennia pysmennytskoho epistoliarii. Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka. № 2 (261). Ch. 1. 2013. S. 152–160.
11. Nazaruk M. Ukrainska epistoliarna proza kintsia 16 – pochatku 17 st.: dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv, 1994. 192 s.
12. Nevidomyi Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi): lysty, piesy / Uporiad. i vst. stattia S. Bronza. Vyd. 2-he, prerob. ta dop. Kirovohrad: Imeks-LTD, 2012. 576 s.
13. Pavlishena L. Modyfikatsiia zhanru komedii u tvorchosti Ivana Karpenkarkoho: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Chernivtsi, 2010. 20 s.
14. Padalka N. Vyvchennia tvorchosti I. Karpenka-Karoho (I. Tobilevycha) v shkoli: posibnyk dlia vchyteliv. Kyiv: Rad. shkola, 1970. 152 s.
15. Pilhuk I. Ivan Karpenko-Karyi (Tobilevych). Kyiv: Molod, 1976. 296 s.
16. Sviatovets V. Epistoliarna spadshchyna Lesi Ukrainky: Lysty v konteksti khudozhnoi tvorchosti. Kyiv: Vyshcha shkola, 1981. 183 s.
17. Tsybanova O. Litopys zhyttia i tvorchosti I. Karpenka-Karoho (I. K. Tobilevycha). Kyiv: Dnipro, 1967. 451 s.

Стаття надійшла до редакції 18.03.21

**O. V. Pylypei, PhD,**  
Taras Shevchenko National University of Kyiv  
e-mail: 19lena78pylypei@gmail.com

### **EXPRESSION OF THE AUTHOR'S POSITION IN THE EPISTOLARY OF I. KARPENKO-KARYI**

*The article deals with special epistolary as ways of artistic expression of I. Karpenko-Kary's author's position. Private letters of writers are considered, author's points of view in the world are revealed.*

*Based on the analysis, we can say that the letters of I. Karpenko-Kary contain important interesting material for understanding the psychological portrait and creativity of the playwright. The author's views expressed in the letters can be grouped as follows: philosophical (views on the meaning of human life, harmony, work, its importance in human life); literary and artistic (views on famous contemporaries, attitudes to cultural events, the importance of translation, evaluation of their own theatrical and literary activities); national (views on the native language, the importance of Ukraine, the role of education for youth). Research of the writer's epistolary allows delving into the artist's creative laboratory. The analysis of the author's visions of the world, expressed in letters, helps to reveal the character of the author and serves as a form of expression of literary-critical assessments of his own work and activities of the cultural process in Ukraine in the late nineteenth – early twentieth century. According to I. Karpenko-Kary's correspondence, the playwright was an active participant in this process.*

**Keywords:** *author's position, author's point of view on the world, letter, private correspondence, epistolary heritage, emotional and psychological state, psychology of creativity.*

**УДК 82.09:821.161.2:929**

**DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.186-199>**

**В. Ф. Погребенник**, д-р. філол. наук, проф.,  
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ  
e-mail: v\_pohrebennyk@ukr.net

### **ТВОРЧІСТЬ ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО У НАУКОВОМУ СПРИЙНЯТТІ ІВАНА ФРАНКА**

*Досліджено історико-літературні та театрознавчі публікації І. Франка, присвячені життю і творчості І. Карпенка-Карого. Висвітлено, як розвивалося розуміння І. Франка драматургії письменника. Відповідно до змісту його рецензій, оглядів тощо розкрито індивідуальний внесок І. Карпенка-Карого у розвій системи жанрів, удосконалення персоносфери і технічних засобів драматичного моделювання дійсності, поєднання реалізму й романтизму в літературі кінця XIX – початку XX ст.*

*Наголошується, що осмислення вченим спадщини драматурга, справедливо зарахованого ним до світоців національного мистецтва, велось у тісному зв'язку з театральним життям України, супроводилося встановленням канону майстрів драматургії та випередило час наближенням до засад рецептивної естетики і поетики, інших сучасних методологій.*

**Ключові слова:** література, мистецтво театру, реалізм, композиція, драма, комедія, психологізм, протагоніст, драматург-новатор, утиски цензури, корифей.

В естетиці й естетичному досвіді Івана Франка драматургія і мистецтво театру в кінці 1880-х – на початку 1900-х рр. посіли окремішне місце, підпорядкувавшись високим критеріям театального мистецтва як школи життя та чинника прогресу суспільства, волелюбним інспіраціям свідомого українства, спраглою культурного відродження ще у бездержавних умовах. Драматург і театрознавець, автор "Великих роковин" був амбасадором національного театру в Австро-Угорщині і Росії, популяризатором його здобутків за кордоном, зокрема у виданнях іншими мовами – польською, чеською, угорською, російською. І. Франко-літературознавець створив власний "канон майстрів" драматургії, сам гідно увійшов до нього, зайнявши чільне місце побіч репрезентантів її старшої (зараховував І. Тобілевича до корифеїв літератури для театру) та молодшої (Леся Українка) мистецьких генерацій.

Франкове осмислення творчості І. Карпенка-Карого започаткувала рецензія драми "Хто винен?" ("Безталанна"), вміщена у рубриці "Teatr ruski" часопису "Kurjer Lwowski" (1889). Створена під враженням від вистави театру товариства "Руська бесіда", вона схвально трактує вибір теми з українського народного життя. Майстер у жанрі європейської народної драми, І. Франко підпорядкував свій критичний розум (принагідний закид у дещо слабкій драматичній архітектоніці) об'єктивному й водночас емоційному визнанню краси і сили твору І. Карпенка-Карого – одному з тих, у баченні рецензента, писань, що демократизують і осенсовлюють мистецтво, облагороджують людське серце.

Відповідне горизонтіві глядацьких і читацьких сподівань уважне розкриття душевних порухів персонажів, прикметне як

драмі, так і статті, зродило знакові оцінки. Наприклад, III дії п'єси як однієї з найкращих і найбільш зворушливих картин родинного життя простолюду та контрастної до любовних мрій Гната і Софії тяжкої дійсності. Слабшою за попередню визнано останню дію, котра, за І. Франком, виграла б у разі відмови від театрального ефекту нагромадження нещастя. Комплекс провини і трагізм конфлікту протагоністів він слушно пов'язав із тим, що драма "показує з якоюсь майже відчутною пластичністю душну й темну атмосферу" [1, с. 343] сільського життя. До чинників успіху твору на львівській рампі І. Франко відніс гру акторів трупи Біберовича, особливо прикметну правдивістю і художнім тактом у Т. Гембицького.

Дві інші з польськокомовних рецензій І. Франка у тому ж органі друку присвячено львівським виставам українського театру 1892 р.: "Мартин Боруля" та "Сто тисяч". Автор одразу ж акцентував: перший твір (його жанр означено як комедію, хоча слушно підкреслено трагікомічний характер низки конфліктів і ситуацій) – вдалий як виконанням драматурга, так і грою талановитих акторів. "Мартин Боруля" в адекватному баченні Франка – п'єса цілком сучасна, вагома моделюванням суспільних процесів, вправна контрастом "морально прогнилого російського чиновництва і здорового ядра сільського люду" [2, с. 251], персоналізованих майстерно. Водночас рецензент зазначив: в образі Омелька відтворено більше карикатурну, ніж реальну постать. Нотатки про прем'єру комедії "Сто тисяч" хронікера українського театрального життя прикметні як висвітленням сюжетних колізій для читачів, які п'єси не бачили, так і важливим окресленням зв'язку твору з тогочасними процесами економічного життя України, появою нових соціально-психологічних типажів (Калитка). Елемент достатньо об'єктивної театрознавчої та, сказати б, "проторецептивної" критики вилився у таку констатацію: "П'єса не належить до архітворів, грішить відсутністю дії і різними недоліками в композиції та психології, однак постановка її здійснена на високому рівні" [2, с. 254] творення нових сенсів.

Шерег докладніших спостережень і вагомих оцінок увійшов до виступів І. Франка 1892–1894 рр. Мова про огляд "Наше

літературне життя в 1892 році", польськомовну статтю "Руський театр" та "історичні обриси" "Русько-український театр". Вони розкрили нові грані рецепції значення творчої постаті корифея професійної сцени. Зокрема, у першій статті І. Карпенко-Карий постає поряд із корифеями театру М. Кропивницьким і М. Старицьким. Вони розглядаються як головна надія і продуктивна сила національного письменства, ті талановиті митці, котрим завдячуємо позаконкурентним у контексті попереднього розвою української літератури внеском: розбудовою "питомої драми" у майже всіх її видах. Завдяки енергії та творчому хистові цих акторів, "директорів труп" і драматургів, узагалі всіх причетних до процесу театрального сенсотворення сторін (починаючи від автора, глядача або читача, режисера й ін.), створено "цілком серйозний оригінальний український репертуар, що оживляє також і нашу галицьку українську сцену" [3, с. 102].

Опублікована 1898 р. у чеському й буковинському часописах стаття "Українсько-руська (малоруська) література" високо поцінувала внесок у театральне життя зосібна І. Тобілевича, "дуже талановитого актора і першорядного драматичного письменника", та всієї трупи корифеїв, "якої Україна не бачила ні перед тим, ні по тому" [4, с. 67]. Із їх драм батьківщина постає в усіх прошарках, інституціях і персоналіях як жива – насамперед село з його контрастом поезії і душевної темноти. І. Карпенко-Карого було навіть вирізнено з тріади корифеїв за великий дар вірної обсервації та вміння схоплювати на льоту нові явища, що й зумовило сценічний успіх його драм не лише у Києві та Львові.

Оглядаючи набутки української літератури за 1898 і 1899 рр. та її знакові видання, І. Франко вирізнив нові писання драматурга – "Чумаки", "Понад Дніпром", "Сава Чалий". Останнє, трагедію "типового для України перекинчика", визнано кращим серед них. Із часом рецепція творчості І. Карпенка-Карого апробується й у полемічному обміні думками. Так, пуант статті "П. Грабовський про Шевченка" обороняє від гострої критики плеяду старших реалістів

Наддніпрянщини, в тому числі І. Карпенка-Карого як майстра драматургічного відтворення українського побуту.

На початку ХХ ст. сприйняття постаті й доробку драматурга підлягло в І. Франка теоретико-методологічним узагальненням у площині проблеми рецепції драматичного твору, розбудувалося "вшир" і посутньо поглиблювалося. Так, 1900 р. в примітці до статті Ю. Кміта "Карпенко-Карий (Іван Тобілевич)" І. Франко сформулював глибоке розуміння завдань митця, що завше лежать у сфері психіки і моралі, на відміну від науковця – соціолога чи економіста. В тому, мовляв, і полягає роль творчості І. Карпенка-Карого, що він майстерним пером змалював "образ моральних відносин і переломів у сучасній Україні, галерею психічних типів" [4, с. 7] та їх значення у житті й культурній історії. Аксиоматичним стало прикінцеве ствердження розквіту творчої діяльності драматурга, який щороку обдаровує реципієнтів новими плодами свого мистецтва й уже цим розширює рамки більш повної й об'єктивної характеристики.

Ці важливі міркування продовжили спогади "Д[октор] Остап Терлецький" (1902). Вони, зокрема, відбили читацьке захоплення О. Терлецького драмами І. Карпенка-Карого. Спостерігши те, І. Франко замовив йому статтю для "Літературно-наукового вісника" про талановитого письменника і про його драми як літературні твори. У результаті через кілька місяців постав рукопис "Українське село у драмах Карпенка-Карого", де про автора не було жодного слова, а його слабші твори видавалися за кращі і навпаки. Резюме І. Франка з цієї історії методологічно слушне: хибна метода веде до хибних висновків. Якщо писати наукову студію про село, то матеріалом для неї має бути статистика, а не драми.

У розлогій статті "Михайло П. Старицький" уперше принагідно зіставлено персоналії корифеїв. Драматурга І. Карпенка-Карого вигідно вирізняє, за переконанням критика, широта життєвої обсервації, гнучкість та різнобічність таланту, вміння знайти теми, відповідні до природи власного хисту, проте не вдаватися до численних переробок чи інсценізацій. За посередництвом Л. Старицької-Черняхівської, І. Франко навів

і такий цікавий мало знаний епізод: через цензурні утиски українського театру (лише за мову цензура впродовж недовгого часу заборонила цілий ряд п'єс М. Старицького, М. Кропивницького, О. Кониського, а також "Романа Волоха", "Сербина", "Що було, те мохом поросло" І. Карпенка-Карого) і репертуарний голод з ініціативи І. Карпенка-Карого у середовищі чільних діячів наддніпрянської сцени визрів намір послати речника у Галичину й усі "слов'янські закордонні землі, щоб позбирати новини їх репертуару <...> і довідатись, чи можливо виїхати туди нашим трупам" [4, с. 269].

Франкові рефлексії про феномен та еволюцію давнішого народницького письменства вилились у студії 1904 р. "Старе і нове в сучасній українській літературі" при окресленні розвою свідомої творчості нації у низці "прегарних художницьких творів". В авторській візії як справжні "таланти, великі маляри побуту і національні психологи", спадкоємці заповітів Т. Шевченка розкрилися І. Карпенко-Карий і Панас Мирний, із молодих літ органічно пов'язані з народом та його культурою. Виплекане епічними обставинами життя "могутнє вітхнення" двох митців колоритно відтворило образ минулого (із героїкою завзятих змагань за незалежність) й сучасного (із болем за поневолення нації), відбило душу народу в майстерних постатях "Сави Чалого" і "Пропащої сили", що синтезували національний характер українця з його хибами і чеснотами.

Знаменною стала оцінка чотиритомника І. Карпенка-Карого: прочитайте його чи побачте на сцені – й "перед вами встане вся Україна починаючи з XVIII в. в ярих малюнках епохи закріпощення і увільнення від кріпацтва і кінчаючи сучасною еволюцією наших чорноземних степів" [6, с. 93]. І. Франко особливо виділив високий героїзм, однаково природний і щирий у "супротивних" вдачах протагоністів історичних драм – представників значної епохи. Не менш виразні, на його переконливу думку, й п'єси, в яких митець-реаліст інтерпретує правду життя в усій повноті та влучно висвітлює його негативи: "Мартин Боруля", "Сто тисяч" і "Хазяїн". Попередні оцінки доповнили нові. Особливо вдалими визнано збірний тип темного "дідича з селян" Пузиря, скупого, як Плюшкін,

незважаючи на всю економічну могутність, і актуальні образи його ошуканців-прикажчиків.

На відміну від постатей із простолоду, що є результатом "глибокого психологічного аналізу національного душевного складу", менш вдалими й деколи просто блідими є в І. Карпенка-Карого образи інтелігентів (Золотницький і Калинович ("Хазяїн"); Серпокрил ("Понад Дніпром")) та жінок (дружина хазяїна, донька Соня). Відзначені бідність драматичної колізії "Чумаки" і штучність ("Лиха іскра поле спалить і сама щезне"), хоч і "глибоко задумана" у мотиві інцесту з незнання ("Наймичка"), критик усе ж виправдав. Адже автор – перший український письменник, який не пройшов "ніякої літературно-драматичної школи". Але він, як самородок, створив в Україні справжню драму і комедію незрівнянного гумору, дав безсмертні індивідуальні постаті бурлаки Опанаса, гайдамаки Гната, спраглого дворянства Борулі, мільйонера Пузиря, "ніжної наймички" Харитини, "хитрої кокетки" Варки, Насті з "Чумаки" та ін.

Полемічним вивершенням статті "Старе й нове..." є виокремлення саме І. Карпенка-Карого. Адже тільки він серед старших письменників, мовляв, виявив на межі століть "зріст і розвій таланту" "Савою Чалим" і "Хазяїном". Тож у ньому не слід убачати співця тієї давнини, що відходить, або чистої води реаліста-народника старої школи. Полемічно гостріше міркування з цього приводу І. Франко висловив у "Маніфесті "Молодої музи"" (1907), відкинувши оцінку О. Луцького творчості старших реалістів-народників: невже, мовляв, писання І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, його самого поеми та проза, а також "Безталанна", "Наймичка", "Сава Чалий" та "Суєта" І. Карпенка-Карого суть "твори утилітарні для "горем битих братів"? Хіба вони не "були надихані високим ідеалізмом", гарячим бажанням усунути "боляк суспільного ладу", хіба не підносили ідеали справедливого устрою та "чоловіка діяльного і повноправного"? [6, с. 415]. І. Карпенко-Карий, на переконання І. Франка, показав Україну складної перехідної доби, найновіші явища її економічного й громадського життя, послуговуючись не лише випробуваними технічними засобами і прийомами. У ХХ ст. він



до певної міри зміг модернізуватися творчо – наприклад, діалогією "Суєта" і "Житейське море". А історичною драмою "Гандзя" митець наблизився, згідно із сучасними дослідниками, й до символізму й неоромантизму. Тож "стара школа" виробила у письменнику великого "епіка" (тобто творця широких картин українського життя "з ясним, широким поглядом"), "любов'ю надиханого обсерватора", текстуалізованого "іноді мораліста та суддю", але й пропатора "вищої культури душі" новітньої доби.

В оглядовій панорамній статті для енциклопедії Брокгауза й Ефрона "Южнорусская литература" як капітальну серед україномовних писань другої половини XIX ст. укотре названо п'єсу "Сава Чалий" "самого таланливого и плодovitого из украинских драматургов" [7, с. 148]. Позитивний перелік продовжено й немалою вервечкою інших п'єс, із яких декотрі були раніше почасти критиковані (названо "Бурлаку", "Наймичку", "Чумаків", "Сто тисяч", "Розумного і дурня", "Понад Дніпром", "Хазяїна", "Бондарівну" й "Паливоду..."). Також в опубліковану у Будапешті 1911-го року статтю "Українці" перейшла інформація про І. Карпенка-Карого як найбільшого драматурга України й автора шедеврів у жанрі сільської драми та п'єс із життя інтелігенції, заслуга якого полягає і в створенні "самобутнього і цілком народного репертуару" [7, с. 192].

У 1907 р. вийшов друком Франків некролог "Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)". Уже його початок вагомо окреслив значення митця як "одного з батьків новочасного українського театру, визначного артиста та при тім великого драматурга, якому рівного не має наша література". Спадщину корифея, за не такою уже перебільшуючою оцінкою, вивиснено навіть у високому контексті тогочасного російського і слов'янського письменства: йому "немає рівних щодо ширини і багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду" [6, с. 374]. За законами смутного жанру Франко висвітлив життєпис покійного, який не міг стерпіти атмосфери безправства російської поліції. Людина вільнодумних і гуманних поглядів,

І. Тобілевич звільнився від обтяжливої служби, та не від уваги "недремного ока", примусового поселення на Дону і заборон виступати на сцені.

Тверда школа життя придалась у драматичній творчості та сценічній діяльності митця. Він працююито постачав щороку одну чи дві драми, шліфував драматичну техніку, що під дією практики набувала широти й сконцентрованості. Цензурна заборона, підкреслив І. Франко, стала для митця "принуюкою заглиблення в душу народу", а воно, у свою чергу, надало його творам "більший, пекучий інтерес". Рання драма "Бурлака" наділена у рецептивній згадці силою "героєцентричної" привабливості через "образ могутнього народного борця, що твердо і з нараженням своєї особи стоїть за правду, проти визиску і кривди з боку всякої старшини" [6, с. 376]. Написану на основі народної пісні "Бондарівну" позитивно згадано завдяки зверненню до історичного жанру, вільному трактуванню джерела та вдалому зображенні героїв (однак водночас і скритиковано з огляду на "фантастичні й невірні риси" Герцеля і старости). Заслужено вище за досить бліду комедію "Розумний і дурень" справедливо поставлено незабутню драму "Наймичка", трагічний "малюнок родинного безладдя у селянській хаті" "Безталанна" й одну з найкращих українських комедій "Мартин Боруля".

Розвій творчості драматурга постає у візії Франка як зростання його театральної вмілості. Принаймні питома вага нейтрального поцінування і позитивів зростає у стислих характеристиках драм "Батькова казка, гріх і покаяння" з життя панських двораків та жарту "Паливода XVIII століття". Суперлятивами повниться оцінка "прегарної" комедії "Сто тисяч" та її "безсмертних типів" Калитки і копача Бонавентури. Серед дев'ятох драм Карпенка-Карого останніх років життя на перше місце поставлено драму "Понад Дніпром" (їй віддано найбільше місця у некролозі). Причинами, як бачиться, послужили важливість теми, гострота контрастів і конфліктів, дієва вдача героя та високий ідеалізм твору, що показав радикалам усієї Росії, як насправді слід "ходити у народ".

Давно вже класичним стало бачення Франка соціальної сатиричної комедії "Хазяїн" як майстерної технічно й сценічно вартісної драми, "грандіозної по своїм замислі й по майже бездоганним обробленні картини великого промисловця і глитає з селян з його могутніми впливами і чисто селянською вдачею" [6, с. 378], п'єси різкого контрасту між "давнім панством і новою плутократією". Натомість прикре враження на вченого справила через "жорстоку фантазію" слабка "Лиха іскра...". Своєрідною антитезою до цієї драми подано твір "Чумаки" з чудовою галереєю народних персонажів (Настя, баба Бушля, комічні "два Аякси" – дяки-пиворізи Шкварковський і Мичковський) та п'єсу з ряду архітворів, вирізнену через її дуже добрий історичний колорит, – "Саву Чалого". Характеристика її протагоніста не просто поширила ранішу оцінку корисливого перевертня як утілення занепаду і хитання національного почуття. Адже Франко, немов у герменевтичному колі, окреслив зв'язок часів і поєднав інтенції автора, його твору та читача / глядача: п'єса "покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму рідному народові і його кровним інтересам" [6, с. 379]. У цих думках і оцінках відбувся той акт духового зближення поціновуваного і поціновувача, що його У. Еко вважав запорукою адекватної інтерпретації.

"Високодраматична" картина "Підпанки" жвавої і драматичної події небезпідставно визнана "преціквою", зокрема, з огляду на правдиве і влучне відтворення влади пана над душами, честю і сумлінням двораків та селян. Прекрасною визнано у літературознавчому некролозі й трагедію "Гандзя" з доби Руїни. Вона, незважаючи на композиційні хиби, спричиняє велике враження завдяки символіці України, "шарпані з усіх боків і доведеної тими, що її люблять, на край погібелі" [6, с. 379]. У тексті узагальнено й драматичну діалогію, частково автобіографічну в баченні Франка. Коли перші дії "Суєти" визнано "верхом артистичної досконалості в композиції і переведенні теми", то четверта дія гостро критично порівнюється з "немудрою карикатурою", що псує артистичну цілісність. Однак цілість драматичної творчості І. Карпенка-Карого, як формулює оглядач свій хрестоматійний огляд,

"наповняє нас почуттям подиву для його таланту. Обняти такий широкий горизонт, заселити його таким množством живих людських типів міг тільки першорядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя" [6, с. 380].

У "Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р." (1911) дебют І. Тобілевича з "Бондарівною" визнано не надто вдалим через слабкі сторіни твору з історичного і драматичного погляду. Однак цю тезу врівноважують констатації величезного успіху "Наймички" у Ростові (така увага до акту сприйняття твору, його взаємодії з реципієнтом – методологічні засади сучасних рецептивної естетики й літературної комунікативістики), чергове заслужене визнання письменника корифеєм української "штуки", який жодного разу не дав себе "збити з дороги серйозної драматичної творчості, завойовуючи при тім своїми ліпшими драмами ширший ґрунт для історичної, соціальної і навіть політичної драми" [4, с. 395]. Порівняння ж п'єси "Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького з "Наймичкою" І. Карпенка-Карого уклалося в І. Франка на користь другого через слабше мотивування трагізму в творі М. Кропивницького та наївність його розв'язки.

Дальший розгляд у нарисі шести п'єс І. Тобілевича 1880-х рр. в основному повторює попередній літературознавчий наратив І. Франка. Водночас тут цікаво визначено лейтмотив писань драматурга – життєва боротьба в її контрастах; частотність конфлікту п'єс між "нібито непрактичним ідеалістом і нібито практичним матеріалістом"; сюжетну основу "Чабана" / "Бурлаки" ("енергічна одиниця <...> самою силою своєї волі зупиняє бодай моментально хід поганої машини сільської деморалізації" [7, с. 399]. Нарис увібрав вимовні шкіци до цензурної і конкурсної історії творів митця, варті уваги інтерпретаційні спостереження – скажімо, з приводу "Наймички" як варіанту теми трагічної історії Едіпа. Докладніше, в ключі історизму, тут осмислено неуспіх "Бондарівни": автор із "драми хвиливої пристрасті та примхи вельможного пана зробив драму розбійницької інтриги з фігурами більше в душі Рінальдо Рінальдїні, ніж у душі польсько-руських відносин кінця XVIII віку" [7, с. 399]. З приводу "Безталанної" висловлено дискусійний закид у випадковості, тобто й недраматичності, фізіологічного атрибуту дії (сліпота егоїстичної матері). Зате остаточна назва твору

аргументовано визнана більш відповідною, ніж заголовок "Хто винен?" у другій редакції.

Нарешті, нариси-"відчити" "З останніх десятиліть ХІХ в." (1901) осмислили "регенераційний процес" рідної нації у дзеркалі її духового і літературного розвою. Автору для цього придалися реалії "заклепаного" життя українських митців і мистецтва, основані, як свідчив І. Франко у листі до В. Білецького від 3 грудня 1901 р., на оповіданні самого І. Тобілевича. Так, "один із батьків нашого театру тільки завдяки всеросійській реакції звернувся до української драматичної продукції: він був поліційним комісаром, та ось у його домі відкрито тайну революційну друкарню і заслано на вигнання – і тут усміхнулася йому українська муза: Росія стратила поліційного пристава, Україна зискала Карпенка-Карого" [7, с. 511].

Таким чином, І. Карпенко-Карий постав у колі різножанрових виступів друком І. Франка тим драматургом, який заклав підвалини новітньої суспільної драми, привернув увагу до пекучих морально-етичних проблем української дійсності. Він "омовлював", за В. Ізером, себе і до нього ще не омовлені "важко вловні течії життя" (І. Тобілевич), підняв українську драматургію на найвищий щабель її розвитку за доби позитивізму. У перцепції літературознавця І. Карпенко-Карий став новатором-творцем цілої галереї яскравих суспільних типів і різноманітних психологічно індивідуальностей, збагатив і поєднав реалістичне та романтичне драматичне письмо, став одним із батьків національного професійного театру, залишив ще й сьогодні живу і актуальну спадщину. Вона перебуває у русі в розумінні У. Еко ("Відкритий твір"), бо передбачає змогу співтворення значень у взаємодії з реципієнтом, надає йому можливість власної інтерпретації, що народжує зближення з автором та розуміння і "завершення" твору його, сказати б по-франківськи, "консументом".

Стратегічною основою наукового сприйняття творчості драматурга стала у нашому випадку ціннісна система мистецької новизни – тематики, архітектоніки, персоносфери, стилю. Статті І. Франка про творчість корифея встановили також ланцюжок естетичної, пізнавальної і виховної вартості його класичних драматичних писань та їх значення у розвитку національної

літератури для театру, "розкрили сутність і цілісність театрального твору, плідотворні зв'язки сценічного мистецтва з драматургією" [8, с. 213]. У свою чергу, драматургія і театр І. Карпенка-Карого посприяли процесові формування власної теоретичної й історико-літературної концепції драми І. Франка та аналітичному представленні її поетики на матеріалі цілокупної творчості визначного сучасника, до того ж із наближенням до модерних засад і практик рецептивної естетики, герменевтики і феноменології, концепції "відкритого твору".

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 27. 463 с.
2. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 28. 439 с.
3. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 29. 663 с.
4. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 33. 527 с.
5. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 35. 511 с.
6. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 37. 678 с.
7. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1984. Т. 41. 682 с.
8. Хороб С. "Драма – моя стародавня страсть..." (Драматургія і театр Івана Франка). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2016. 267 с.

#### REFERENCES

1. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1980. T. 27. 463 s.
2. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1980. T. 28. 439 s.
3. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1981. T. 29. 663 s.
4. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1982. T. 33. 527 s.
5. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1982. T. 35. 511 s.
6. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1982. T. 37. 678 s.
7. Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1984. T. 41. 682 s.
8. Khorob S. "Drama – moia starodavnia strast..." (Dramaturhiia i teatr Ivana Franka). Ivano-Frankivsk: Misto NV, 2016. 267 s.

Стаття надійшла до редакції 2.02.21

**V. F. Pohrebennyk**, Dr Hab., Prof.,  
National Pedagogical Drahomanov University, Kyiv,  
e-mail: v\_pohrebennyk@ukr.net

#### IVAN KARPENKO-KARYU'S CREATIVITY IN IVAN FRANKO SCIENTYFIC PERCEPTION

*The article investigates the Ivan Franko's historical-literature and theatrical publications, dedicated to the life and creativity of famous Ukrainian dramatist Ivan Karpenko-Karyu (Ivan Tobilevych, 1845–1907). It is covered in chronological order how the understanding of the poetics of the writers' drama developed in accordance*

*with their vision and perception by I. Franko. The content of his reviews, articles, etc. reveals I. Karpenko-Karyy's individual contribution to the dynamics of the system of genres, the improvement of personosphere and technical means of dramatic modeling of reality, the combination of realism and romanticism in drama of the end of the XIX-th – beginning of the XX-th centuries. I. Franko – well-known dramatist, literary and theater critic, is also considered as an ambassador of the Ukrainian professional theater in Austria-Hungary and Russia, who, through his publications in Polish, Czech, Hungarian and Russian languages, drew attention to Ukrainian culture, popularized the creative achievements of the theater coryphaeus I. Karpenko-Karyy. I. Franko's reasoning about I. Tobilevych, as it proved in article, is still marked by accurate definitions and symbolic assessments, interesting literary parallels, expressed with knowledge of the case with critical remarks. The scientist rightly affirmed the ascending evolution of the writer, who annually enriched the recipients with new fruits of his socially significant talent, with represented the hole of Ukraine and delved into the people's soul. With good reason, I. Franko emphasized his skill as an observer and psychologist, a master of sharp conflicts, and finally as artist-democrat, who promoted humanism, patriotism and high idealism of the characters. Scholar's understanding of the heritage by Karpenko-Karyy who was rightly considered one of the luminaries of national art, was closely connected with the complex realities of theatrical life in Ukraine, accompanied by the establishment of a canon of masters of new and modern literature and ahead its time by approaching the principles of receptive aesthetics and poetics, fenomenology, hermeneutics, communicative studies and other contemporary methodologies and theories.*

**Keywords:** literature, art of theater, realism, composition, drama, comedy, psychologism, protagonist, dramatist-innovator, oppression of censorship, coryphaeus.

УДК 821.161.2-24.792.2

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.199-210>

О. М. Сліпушко, д-р філол. наук, проф.,

А. О. Катюжинська, студ.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

e-mail: oksana-slipushko@ukr.net; nastya16k21@gmail.com

## **ІНТЕГРАЦІЯ ПАН'ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ЕПОХИ БАРОКО В ІСТОРИЧНУ ДРАМУ КОРИФЕЇВ**

*Досліджено особливості інтеграції пан'європейських театральних традицій епохи Бароко в історичну драму корифеїв. Особливу увагу приділено дослідженню специфіки творення барокової драматургії XVIII ст. та її впливу на формування драматичної традиції корифеїв.*

*Виокремлено основні європейські тенденції, репрезентовані в історичних барокових драмах. Доведено, що спадкоємність проявляється насамперед на рівні національної ідентичності. Проаналізовано історичні драми Ф. Прокоповича "Володимир", анонімого автора "Милість Божя" та М. Старицького "Богдан Хмельницький", І. Карпенка-Карого "Сава Чалий" у порівняльному аспекті. З'ясовано спільні й відмінні риси в інтерпретаційних моделях центральних образів державних діячів.*

**Ключові слова:** історична драма, епоха Бароко, Ф. Прокопович, "Володимир", "Милість Божя", театр корифеїв.

У другій половині XIX ст. український театр виходить на новий етап розвитку й репрезентується діяльністю театру корифеїв, заснованого в 1882 р. М. Кропивницьким. Специфіка драматургії представників театру (І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Занько-вещкої) характеризується утвердженням національної своєрідності українського театру, тобто його творенням насамперед на національній основі. Однак на історичній драмі корифеїв позначився вплив пан'європейських театральних традицій епохи Бароко, що простежується на змістовому й формальному рівнях.

Особливості української драматургії XVIII ст. ставали предметом зацікавлення таких науковців, як В. Шевчук, І. Франко, Л. Софронова, М. Возняк, М. Сулима, С. Єфремов та ін. Дослідженням творчості корифеїв у контексті історії українського театру займалися А. Новиков, Б. Романицький, Г. Клочек, Н. Малютіна, Л. Синявська, С. Хороб, С. Чорний, Р. Пилипчук та ін. Однак проблема вияву пан'європейських театральних традицій епохи Бароко в драматичних творах представників театру корифеїв ще не була предметом окремої наукової розвідки.

Мета статті – дослідити особливості репрезентації пан'європейських театральних традицій епохи Бароко в історичній драмі корифеїв.

Історичну драматургію в українській бароковій літературі XVIII ст. було започатковано твором Ф. Прокоповича "Володимир" (1705). Власне, звернення до історичної тематики стало новаторським явищем, що розвинулося під впливом європейської традиції, яка проникала в українську літературу



XVIII ст. через Польщу. Так, "драми на історичні теми стали вершиною української шкільної драматургії першої половини XVIII ст." [5, с. 53]. На переконання О. Мишанича, зв'язок барокової драматургії з європейською театральною системою відбувався за посередництвом Польщі, а поширювався насамперед у Києво-Могилянській академії: "Давній український театр є продуктом шкільної освіти й тісно пов'язаний з театром європейським. Духовна драма перейшла на Україну із Західної Європи через польське посередництво і почала культивуватися у стінах Києво-Могилянської академії" [9, с. 16]. М. Возняк вважає, що на формування історичної барокової драми вагомий вплив мав єзуїтський театр: "І вплив цього роду єзуїтських драм на українські безсумнівний. <...> Драма Прокоповича виводить той тип п'ятиактової драми, котрий саме дуже завзято культивували єзуїтські драматурги. Та суміш серйозного елементу з комічним, яку бачимо в драмі Прокоповича, була відома єзуїтським драматургам" [2, с. 201].

Як бачимо, дослідник простежує зв'язки єзуїтської драматургії з українською насамперед на жанровому та композиційному рівнях. Близькою до зазначеної є думка І. Франка: "Єзуїтська шкільна драма утвердилася у нас в Києво-Могилянській академії, де перетривала аж до кінця XVIII ст., а комедії і інтермедії польські стали взірцями для наших, котрими переплітано шкільну драму" [16, с. 303]. З огляду на це, дослідники наголошують на проникненні європейської театральної традиції в українську літературу насамперед через Польщу, що пояснюється перебуванням України в її складі протягом довгого періоду. Як стверджує Л. Софронова, "польські діячі культури здійснили революцію в українській культурі: театр був сприйнятий, причому не тільки як частина педагогічної програми, що дало поштовх для подальшого розвитку театрального мистецтва" [13, с. 38]. Водночас варто наголосити на тому, що український бароковий театр не був повністю запозичений у Польщі, натомість, характеризувався національними традиціями, які, на думку В. Шевчука, збереглися ще з язичництва, трансформувалися в театр скоморохів у часи Києворуської держави й розвинулися

в драматургії епохи Бароко. Так, дослідник зазначає: "Українська барокова драма не постала на голому місці й мала свої предтечні форми, які поєдналися з міжнародними традиціями християнського театру. Форму публічних видовищ із розігранням звичаєвих схем мали обрядові дійства ще з язичницького часу..." [17, с. 383].

Важливий вплив на становлення європейської моделі мислення у творчості Ф. Прокоповича мало навчання в Києво-Могилянській академії, яка залишалася одним з основних осередків поширення європейських ідей в українському культурному просторі XVIII ст., "була своєрідним містком між західноєвропейським та українським культурним простором. Тут переосмислювалися визначальні концепти європейського буття, інтегруючись у національну духовну парадигму" [12, с. 259]. Як слушно наголошує Д. Наливайко, від початку заснування Києво-Могилянської академії "Петро Могила та його послідовники прагнули до синтезу набутків європейської освіти й культури на основі православно-руської культурної традиції, і це надає їхній діяльності й створеному ними навчальному закладові барокового характеру" [10, с. 241]. Викладачами Києво-Могилянської академії часто ставали вчені із західноєвропейських країн. Отже навчання в цьому закладі впливало на формування світогляду українських письменників, залучало їхню творчістю до європейського літературного контексту. Такі впливи простежуємо в українській драмі XVIII ст. По суті, це був новий етап у розвитку української барокової драматургії, яка поступово інтегрувалася в європейський літературний процес. Драматичні твори епохи Бароко свідчать про синтез національної та європейської традицій.

На переконання П. Білоуса, "Володимир" Ф. Прокоповича репрезентує нову європейську драму. Саме навчання в Римі суттєво вплинуло на світогляд письменника, зокрема позицію щодо української освіти й літератури: "Перебуваючи у Римі, Прокопович не міг не поринути в культурне життя цього міста, зокрема мав можливість переглядати театральні вистави, знайомитися із творами сучасної драматургії. На таку думку

наводить те, що після повернення у Київ 1701 р. він проявив себе як людина європейських поглядів, критично ставився до схоластичних традицій в освіті і літературі. Тож його п'єса "Володимир", написана через кілька років після повернення із Риму, фактично репрезентувала ті нові погляди, які Прокопович перейняв у Західній Європі" [1, с. 152]. Однак, на думку дослідника, барокова драматургія не була точною копією європейської. Натомість варто говорити лише про синтез національних і європейських традицій: "Не йдеться про безпосередні впливи, а про те, що українська шкільна драма, до якої традиційно відносять твір Ф. Прокоповича, вивільнялася від середньовічної тематики і поетики, поступово розвивалася, рівняючись на європейські взірці" [1, с. 156].

Варто звернути увагу на те, що Ф. Прокопович апелює до психологізму в інтерпретації образу Володимира, що найяскравіше простежується під час прийняття князем рішення щодо майбутньої релігії. Автор передає роздуми й сумніви Володимира. С. Єфремов наголошує на тому, що саме зосередження уваги на зміні психологічного стану Володимира під час прийняття рішення, боротьбі в його душі, є новаторством Ф. Прокоповича: "Новиною був і психологічний момент внутрішнього розвитку, зародки якого теж спостерігаємо на драмі Прокоповича. Володимир-князь не просто ухвалив перейти у нову віру: в душі у нього теж відбувається велика боротьба, що наочно показує наростання і розвиток дії. І тут автор стає щодо психології свого героя на новий шлях, даючи замість шаблонних алегорій та абстрактних формул правдиве внутрішнє життя Володимирове, виявлене монологом" [3, с. 175]. По суті, цей вибір є визначальним не лише для самого князя, а й вплине на майбутнє держави. Князь усвідомлює, що віра є одним із вирішальних складників для побудови й зміцнення держави.

Активний розвиток української театральної традиції нового спрямування був започаткований театром корифеїв, коли виникла нагальна потреба в забезпеченні театру українськими виставами. Драматургія корифеїв ґрунтувалася на національній основі, характеризувалася оновленням тематики й поглибленням

образної системи психологічним елементом, історіософським осмисленням минулого українського народу. Так, одним із напрямів розвитку була історична тематика, представлена зокрема у творчій спадщині М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького. Саме в історичній драмі представників театру корифеїв простежуємо інтеграцію пан'європейських театральних традицій епохи Бароко.

Спадкоємність двох театральних систем увиразнена насамперед на рівні національної ідентичності. Ф. Прокопович розробив теорію драми, яка передбачає таку структуру: пролог – протазис – зі стислим викладом драми, друга дія – епітазис, тобто зав'язка події, третя і четверта дії – катастазис, тобто кульмінаційний момент, п'ята дія – розв'язка. Поділ драми на п'ять дій характерний також для творів І. Карпенка-Карого "Сава Чалий" і М. Старицького "Богдан Хмельницький", що свідчить про збереження традиції, започаткованої в бароковій драматургії. Водночас корифеї значно поглиблюють композиційну структуру драми, додаючи нові елементи.

Спільним для творів анонімного автора "Милість Божа" і М. Старицького "Богдан Хмельницький" є жанрова належність до історичної драми, центральний образ гетьмана Б. Хмельницького. На думку Ігоря Ісіченка, у драмі-мораліте "Милість Божа" акцент зроблено саме на оповіді про Національно-визвольну війну та роль її очільника: "Художньою метою драми є інтерпретація визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького як вияву Божої ласки над Україною, відтак же й відвернення спроб критичного підходу до наслідків Хмельниччини. Історичні події не зображуються, але використовуються як тло для розгортання повчального сюжету" [4, с. 502].

В інтерпретації анонімного автора Б. Хмельницький постає як визволитель, який здійснює самопожертву в ім'я України з метою вивести народ із неволі. Більше того, для гетьмана на першому місці стоять Батьківщина та віра. З огляду на це, на переконання М. Сулими, постать гетьмана символізує Ісуса Христа й переосмислюється через алегорію Милості Божої: "Милость Божая – це не Ісус Христос, а сам Бог-Отець. Роль же Ісуса-Визволителя має виконати Богдан Хмельницький. Як

Бог через самопожертву Ісуса Христа визволяє Натуру, Сестество, так Милость Божая через Богдана Хмельницького визволяє Україну" [15, с. 209]. Правитель був переконаний, що лише за умови єдності можна здобути перемогу, отже, просить допомоги в козаків. В образі визначальними є такі риси, як патріотизм і відданість своїй державі, інтереси якої вивищуються над особистими. В авторській інтерпретації Б. Хмельницький постає як поміркований і мудрий державний діяч, відважний головнокомандувач. Перед початком Національно-визвольної війни гетьман із драматизмом і болем говорить про кривди, завдані українському народу поляками, просить допомоги в Бога: "Я на бога всю мою надежду слагаю! Єго, во-первых, себѣ помощи желаю; / Імію же надію на шаблю по бозі, / Что нахилить под нашѣ врагов наших нозі. Только ви всі в єдин гуж зо мною тягніте, / А отчизни і віри своєї не дадіте Православной до конца от них пропадати / І козацької навіки слави ізчезати" [8, с. 310]. Перемоги Б. Хмельницького в битвах автор насамперед інтерпретує як вияв Милості Божої. Війна Б. Хмельницького символічно переосмислюється як виведення ізраїльського народу з єгипетської неволі, а Б. Хмельницький уподібнюється до Мойсея.

Однак в історичній драмі М. Старицького "Богдан Хмельницький" інтерпретаційну модель образу державного діяча значно розширено, зокрема поглиблено психологічний аспект постаті гетьмана. Водночас спільною в репрезентації образу Б. Хмельницького анонімним автором і М. Старицьким є ідея месіанства, тобто трактування Національно-визвольної війни як найвищого рівня самопожертви. По суті, М. Старицький певною мірою повторює уявлення про Б. Хмельницького як про визволителя, відданого борця за українську ідею: "Не згине Русь! Богдан її звеличить!" [14, с. 61] Обидва автори втілюють у постаті гетьмана вияв національної ідентичності й героїчного чину. Варто наголосити на релігійній спрямованості образу. Анонімний автор і М. Старицький розглядають війну Б. Хмельницького як боротьбу не лише за соціальне визволення, а й за віру: "За наш народ ограблений за віру, / За рідний край я голову

несу, – І хай Господь розсудить наше діло" [14, с. 39]. М. Старицький подає інтерпретацію гетьмана як українського Мойсея, що є характерним також для твору "Милість Божа". Окрім того, у драмі М. Старицького Б. Хмельницький також є тим, кого послав Бог українському народу, а отже, повторюється символічно-метафоричне переосмислення гетьмана як Ісуса Христа, репрезентоване анонімним автором в бароковій драмі: "Тобі Господь надав високу долю: Україну ти визволиш цілком, / Збудуєш тут велике, славне панство..." [14, с. 86] Власне, ідейні домінанти образу Б. Хмельницького в інтерпретації М. Старицького полягають насамперед у трактуванні його як Божого обранця, українського Мойсея, визволителя народу з неволі, національного героя й відданого борця. Однак автор приділяє значну увагу психологічному стану гетьмана, насамперед під час прийняття ним рішення щодо майбутнього союзу з Москвою. М. Старицький передає роздуми Б. Хмельницького через монолог, в якому він звинувачує себе й висловлює біль за долю України: "Ох, що ж то жде Україну мою? Чи за царем – жаданий миром спокій / І розвиток громадського добра, / Чи каїнське знесилля необоре?... / Знемігся я, мене зігнуло горе / І всипало морозами чоло: Лежить в землі моя гординя й слава... / Чи ж я таку для ньєнки прагнув долю, Чи ж туди хотів вести свій люд? Яке жалке твоє жало зневір'я, / Як в груди ти гадюкою вп'ялось!" [14, с. 162].

Історична драматургія І. Карпенка-Карого представлена такими творами, як "Сава Чалий", "Гандзя", "Бондарівна", "Лиха іскра..." та ін. Варто зазначити, що дослідники простежують новаторство драматурга, вихід за межі традиційної тематики й проблематики, нові риси на стильовому рівні. Так, Л. Синявська наголошує на новаторських особливостях драматургії І. Карпенка-Карого, зазначаючи, що "поглиблення психологізму та ускладнення комедійного характеру, з одного боку, а з іншого – бажання відтворити складні колізії реальності, призводять до порушення лінійності побудови, структури п'єси. Натомість автор вдавався до монтажу, дискретності, алюзій, інтертекстуальності, епізації драматургічного твору, що є

проявами комунікативної стратегії олітературнення" [11, с. 89–90]. За переконанням Н. Малютіної, "традиційно вписувана у контекст "театру корифеїв" драматургія Івана Карпенко-Карого помітно вирізняється в ньому тяжінням до "нової драми" порубіжжя" [7, с. 16].

В історичній трагедії "Сава Чалий" драматург апелює до внутрішнього світу й психології головного героя, створюючи новий тип, який трансформується й поглиблюється. Провідною домінантою в образі Сави Чалого є традиційна ідея визволення українського народу з неволі, соціального й національного гноблення: "Що ж мені тепер робить?.. Боротись! Боротись!.. Коли стерно із рук моїх однято і другому до рук оддано і бачу я, що човен поведуть на неминучу гибель, – я кидаю свій човен і виплину на другий берег сам! Так, так! На берег, на другий берег! І там ми будем рятувати: віру, народ і край від нової руїни!.. Прости мене, моя Україно, коли я помиляюся, а помиляючись, тобі печаль і горе нове принесу! Що хочу я народові бездольному служити – я в тім клянусь..." [6, с. 318]. Водночас Сава Чалий прагне помсти й слави, на чому автор наголошує ще в першій дії: "О, коли б я мав тепер сто рук і в кожній зміг тримати десять шабель, щоб заплатити гордині і покарати її пиху, то і тоді б, здається, ще не вдовольнився. Ну, брате, або дома не бути, або слави добути!" [6, с. 294] Характеристика Сави Чалого як національного героя є домінантною в інтерпретаційній моделі І. Карпенка-Карого.

Отже, пан'європейські традиції української барокової драматургії XVIII ст. стали одним із джерел для становлення оригінального професійного театру корифеїв, зокрема історичних драм. Спадкоємність проаналізованих театральних систем простежується на рівні національної ідентичності й свідчить про синтез в українській драматургії національного та європейського елементів, що дає можливість розглядати їх у контексті європейського культурного й літературного простору.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус П. Трагікомедія "Володимир" Ф. Прокоповича і "Гамлет" В. Шекспіра. *Ренесансні студії*. 2012. Вип. 18–19. С. 151–156.
2. Возняк М. Історія української літератури. Львів: Світ, 1994. Т. 2. 555 с.
3. Єфремов С. Історія української літератури. Київ: Феміна, 1995. 688 с.

4. Ісиченко І. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Святогорець, 2011. 568 с.
5. Історія українського театру: у 3 т. За ред. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ, 2017. Т. 1. 676 с.
6. Карпенко-Карий І. Сава Чалий. *Драматичні твори*. Київ: Наукова думка, 1989. С. 284–348.
7. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. Київ: Академвидав, 2010. 256 с.
8. Милість Божа. *Українська література XVIII ст.* За ред. В. Кречотня, О. Мишанича. Київ: Наукова думка, 1983. С. 306–324.
9. Мишанич О. Українська література XVIII ст. *Українська література XVIII ст.* За ред. В. Кречотня, О. Мишанича. Київ: Наукова думка, 1983. С. 5–28.
10. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.
11. Синявська Л. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії: монографія. Одеса: КП ОМД, 2019. 302 с.
12. Сліпушко О. "Володимир" Феофана Прокоповича як українська просвітницька класицистична драма. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Вип. 36. Київ: Київський університет, 2012. С. 259–263.
13. Софронова Л. Старовинний український театр. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. 336 с.
14. Старицький М. Богдан Хмельницький. *Твори в б т.* Т. 4. С. 5–174.
15. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ: Стилос, 2010. 368 с.
16. Франко І. Русько-український театр. Історичні обриси. *Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 293–336.
17. Шевчук В. Українська барокова драма. Загальні зауваження. *Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст.* Київ: Либідь, 2005. Т. 2. С. 382–392.

## REFERENCES

1. Bilous P. Trahikomediiia "Volodymyr" F. Prokopovycha i "Hamlet" V. Shekspira. *Renesansni studii*. 2012. Vyp. 18–19. S. 151–156.
2. Vozniak M. Istoriiia ukrainskoi literatury. Lviv: Svit, 1994. T. 2. 555 s.
3. Ieffremov S. Istoriiia ukrainskoi literatury. Kyiv: Femina, 1995. 688 s.
4. Isichenko I. Istoriiia ukrainskoi literatury: epokha Baroko (XVII–XVIII st.). *Navchalnyi posibnyk dlia studeniv vyshchyykh navchalnykh zakladiv*. Lviv: Sviatohorets, 2011. 568 s.
5. Istoriiia ukrainskoho teatru: u 3 t. Za red. H. Skrypnyk. Kyiv: IMFE, 2017. T. 1. 676 s.
6. Karpenko-Karyi I. Sava Chalyi. *Dramatychni tvory*. Kyiv: Naukova dumka, 1989. S. 284–348.
7. Maliutina N. Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX st. Kyiv: Akademvydav, 2010. 256 s.
8. Mylist Bozha. *Ukrainska literatura XVIII st. Za red. V. Krekotnia, O. Myshanycha*. Kyiv: Naukova dumka, 1983. S. 306–324.



9. Myshanych O. Ukrainska literatura XVIII st. *Ukrainska literatura XVIII st.* Za red. V. Krekotnia, O. Myshanycha. Kyiv: Naukova dumka, 1983. S. 5–28.
10. Nalyvaiko D. Ochyma Zakhodu: Retseptsiiia Ukrainy v Zakhidnii Yevropi XI–XVIII st. Kyiv: Osnovy, 1998. 578 s.
11. Snyiavska L. Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX stolittia: komunikatyvni stratehii: monohrafiia. Odesa: KP OMD, 2019. 302 s.
12. Slipushko O. "Volodymyr" Feofana Prokopovycha yak ukrainska prosvitnytska klasysystychna drama. *Literatura. Folklor. Problemy poetyky.* Vyp. 36. Kyiv: Kyivskyi universytet, 2012. S. 259–263.
13. Sofronova L. Starovynnyi ukrainskyi teatr. Lviv: LNU imeni Ivana Franka, 2004. 336 s.
14. Starytskyi M. Bohdan Khmelnytskyi. *Tvory v 6 t.* T. 4. S. 5–174.
15. Sulyma M. Ukrainska dramaturhiia XVII–XVIII st. Kyiv: Stylos, 2010. 368 s.
16. Franko I. Rusko-ukrainskyi teatr. Istorychni obrysy. *Zibrannia tvoriv u 50 t.* Kyiv: Naukova dumka, 1981. T. 29. S. 293–336.
17. Shevchuk V. Ukrainska barokova drama. Zahalnu zauvazhennia. *Muza Roksolanska: Ukrainska literatura XVI–XVIII st.* Kyiv: Lybid, 2005. T. 2. S. 382–392.

Стаття надійшла до редакції 23.10.20

**O. M. Slipushko**, Dr Hab., Prof.,

**A. O. Katyuzhynska**, Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

e-mail: oksana-slipushko@ukr.net; nastya16k21@gmail.com

## **THE INTEGRATION OF PANEUROPEAN THEATRIC TRADITIONS OF THE BAROQUE EPOCH INTO THE HISTORICAL DRAMA OF THE LUMINARIES**

*The article represents the study of the peculiarities of the integration of Pan-European theatrical traditions of the Baroque epoch into the historical drama by Ukrainian coryphees. Particular attention is paid to the study of the specifics of the creation of baroque drama of the XVIII century and its influence on the formation of the dramatic tradition of the Coryphées. The main European tendencies represented in historical baroque dramas are singled out. It is proved, that succession is manifested primarily at the level of national identity. The historical dramas of F. Prokopovych "Volodymyr", the anonymous author "God's Grace" and M. Starytsky "Bogdan Khmelnytsky", I. Karpenko-Kary "Sava Chalyy" in the comparative aspect are analyzed. Common and different features in the interpretive models of the central images of statesmen are clarified. Actually, F. Prokopovych has developed his own theory of drama with a division into five acts. It was found out, that such a structure is also characteristic of the works of I. Karpenko-Kary "Sava Chalyy" and M. Starytsky "Bogdan Khmelnytsky", which testifies to the preservation of the baroque dramatic tradition. At the same time, the Coryphées have significantly deepened the compositional structure of the drama, adding new elements. The works of the anonymous author "God's Grace" and M. Starytsky*

*"Bogdan Khmelnytsky" have the genre of historical drama, the central image of hetman B. Khmelnytsky. However, in the historical drama of M. Starytsky "Bohdan Khmelnytsky" the interpretative model of the image of the statesman is significantly expanded, in particular, the psychological aspect of the figure of the hetman is deepened. At the same time, the idea of messianism, especially the interpretation of the National Liberation War as the highest level of self-sacrifice, is common in the interpretation of the image of B. Khmelnytsky by the anonymous author and M. Starytsky. Pan-European traditions of Ukrainian baroque drama of the XVIII century has become one of the sources for the formation of the original professional Theater of luminaries, in particular historical dramas.*

**Keywords:** *historical drama, Baroque epoch, F. Prokopovych, "Volodymyr", "God's Grace", Theater of Coryphées.*

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.210-219>

Т. І. Ткаченко, д-р філол. наук, доц.,  
Національний університет фізичного виховання і спорту України, Київ  
e-mail: [tatiana001@ukr.net](mailto:tatiana001@ukr.net)

## РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ У П'ЄСАХ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

*Присвячено дослідженню особливостей реінтерпретації прозових творів Михайлом Старицьким у п'єсах для збагачення репертуару театру корифеїв. Увагу зосереджено на висвітленні авторської літературної комунікації, яка вирізняється залученням етнографічних, побутових, фольклористичних знахідок, показом історії у новому ракурсі, несподіваними сюжетними видозмінами, пов'язаними з видовищністю вистави та українським менталітетом, психологізмом і висвітленням внутрішнього конфлікту. Досліджено формальні та змістові складники творів, зокрема проблематику художніх текстів, характеристику персонажів і дійових осіб, специфіку текстової організації (виклад, вкраплення паремій та пісенних вставок, сугестивність), роль зображально-виражальних засобів (контраст, градація, символ, антитеза, паралелізм). З'ясовано риси ідіостилію автора.*

**Ключові слова:** *драма, драматичний етюд, реінтерпретація, менталітет, психологізм, градація, внутрішній конфлікт.*

Михайло Старицький (1840–1904) – поет, прозаїк і драматург, перекладач, громадсько-культурний діяч та один із корифеїв українського театру, що витворили національну професійну

сценічну царину, подолавши ганебне стереотипне сприйняття українства, популяризоване окупаційною владою, не тільки у тематиці й проблематиці драматичних творів, але й в акторській, режисерській, декораційній майстерності.

У доробку письменника чимало прозових (великі, середні й малі епічні форми) і поетичних творів, з-поміж яких знані "народні" пісні ("Виклик"), однак найбільше художніх текстів, пов'язаних із театральною діяльністю. Важливо, що репертуар збагачували оригінальні сюжети й запозичені, зокрема з рідної (І. Нечуй-Левицький, М. Гоголь) та зарубіжної літератури, що зазнавали певних змін, зважаючи на сценічні потреби. Тому доречно зіставити прозове першоджерело і драматургічний новотвір, аби розкрити секрети творчої лабораторії М. Старицького, що й зумовлює актуальність і завдання статті.

Зіткнення характерів є основою "малоруської драми зі співами і музикою у 5 діях", кульмінація котрої відбувається і позначена в назві – "Ніч під Івана Купала". Драматург зазначає, що твір створено "на мотив "Наброски карандашом" г-жи Шабельской". Біографічних даних про авторку Шабельську (1845–1921) нині небагато, хоча вона була популярною сучасницею М. Старицького, публікуючи романи, оповідання, драми у багатьох відомих тогочасних виданнях ("Вісник Європи", "Вітчизняні записи", "Північний вісник"), а наприкінці XIX ст. було видано повне зібрання творів. Попри те, що Олександрю Станіславівну Шабельську визначають російською письменницею, вона народилась у Харкові, має польсько-литовське походження, кривні зв'язки з князем Гедиміном за батьком. Її справжнє прізвище – Монтвід, а псевдонім взяла від матері. Крім того, автобіографічні матеріали пані Шабельської зберігаються у Києві (ЦДІАКУ).

М. Старицький зацікавився нарисами письменниці, особливо бувальщиною "Напередодні Іванова дня" (липень 1882), де в маленькій непримітній місцині розгортається справжня трагедія.

Прозовий текст містить чотири розділи, які відрізняються емоційною домінантою. У першій частині є чимало авторських відступів, що занурюють читача в історію, зображуючи місце подій та розкриваючи передумови подальших фатальних

перипетій. Пейзажній мозаїці властивий контраст: з одного боку, позбавлене річок і лісів та віддалене від великого міста село не викликає жодних емоцій у тимчасових подорожніх, які швидко проїжджають повз місцину, з другого боку, локус вражає степом, що стає відрадою мешканцям, котрі поринають і рятуються в килимі з трави, квітів та дерев – осики й верби. Саме вони набувають символічного значення у тлумаченні розповіді. Прикметне зауваження авторки про соціально-політичні колізії, пов'язані з опором бунтаря. Однак нараторка наголошує на проханні звичайних, наче невиразних, героїв, які воліють бути почутими. Таким чином Олександра Шабельська підкреслює важливість щоденних колізій, що насправді є буттям, позачасовим завдяки вічним чуттям.

Відображаючи стосунки Василя Стрільця і Марфи, письменниця одразу акцентує потворну ситуацію: батько, церковний староста, одружується з коханою старшого сина, коли того віддають у солдати, а молода дружина, обравши заможну й головну позицію в домі, продовжує стосунки з іншими чоловіками та зневажає невісток. Сліпий через пристрасть чоловік перетворюється з голови родини на маріонетку, а жінка зосереджує власні несправджені надії в єдиній донечці. Звідси у розділі відбувається градація в антитезі: від спокою і тиші степу до сум'яття і взаємної ненависті в хаті.

Центром другого розділу виступає донька Пріся, яка переживає внутрішню боротьбу, пов'язану з дорослішанням. Вона розривається між страхом перед ньенькою та бажанням сміливо віддатись новому почуттю до Карпа. Особистісному виклику сприяють мрії напередодні яскравих ігор у ніч на Івана Купала. Залицяльник, досвідчений у любовних справах, розуміє оманливу сором'язливість і, обравши правильну поведінку, домагається беззаперечної взаємності. Цікаво, що саме юнка провокує сільського красеня активно діяти навіть за можливого спротиву батьків. Гордість зумовлює жадане завоювання. Тому чільною постає пристрасть, яка поглинає пару.

У третій частині домінує тривога, що вчувається в описі занедбаного лиману, від якого мешканці села часто потерпають на різні хвороби, та концентрується у постаті Христі –

суперниці Прісі й колишньої коханки Карпа. Розповідачка підкреслює контраст жінок як у зовнішності, так і в характері: смаглява – білява, самовпевненість – обережність, змія – пава. Письменниця зображає витівки молоді, яка зібралась на розваги в гарної запальної солдатки. Але стрижнем є вогонь, що викликає спектр почуттів, розпалює пристрасті, змушує озвучувати давні перестороги щодо нечисті, невідворотності розплати за крадіжку чужих коханих. Моторошний крик і постать у білому стає контрапунктом емоційної напруги й кульмінацією твору.

Четвертий розділ – констатація того, що вже відбулось. Нещасний випадок, смерть Прісі, зумовлює розпач і лють Карпа, втечу побитої коханим Христі, божевілля Марфи, яку звинуватили у загибелі доньки за гріхи матері.

Олександра Шабельська показує зламане життя всіх учасників трагедії, але нікого не звинувачує, навпаки, шкодує за пізнім каяттям. Адже марнування дорогоцінного дару буття забрало єдине кохання Карпа, справжнє почуття Христі, єдину любов Марфи. У фіналі твору стають зрозумілими образи-символи. Верба з гнилою серединою, котра постійно оплакує завчасну старість, вказує на солдатку; символічну осіку, на якій повісився Іуда, можна зіставити одразу з кількома персонажами – невірні дружини, жорстокий гуляка-хлопець, зрада, брехня і обман у викривлених стосунках батька й сина щодо однієї жінки; міст біля руїн – фатальне місце для самогубці Дарки та необережної Прісі.

Реінтерпретація Михайла Старицького позначена передусім вимогами сцени. Значний обсяг п'єси динамізують численні пісні, які відповідають ситуації чи характеристиці дійової особи. Драматург зосереджується на міжособистісних стосунках кількох пар, але головна роль належить молодій солдатці Палажці. Саме її чуття, думки та вчинки сповільнюють чи прискорюють події. Якщо в нарисі деталізовано передумови створення сім'ї Стрільців, то в драмі вони відсутні, оскільки головним є інший трикутник. Наум підпорядковується Насті, яка не має невісток, сувора з дочкою

та жорстока з наймичкою. Для неї жінка, котра знеславила себе, заслуговує лише на кпини й ненависть.

Галя, на відміну від Прісі, позбавлена хитрощів і погорди. Вона щиро вболіває за обдурену Катрю, співчуває тітці Палажці й намагається опиратися забороненому коханню. Письменник відображає внутрішні колізії у градації почуття: від зречення заради спокою та щастя інших до усвідомлення марноти спротиву серця.

Карпо Шабельської – легковажний гульвіса, натомість Василь Старицького є втіленням зла, бо принижує та наговорює на колишніх подруг, доводячи закоханих у нього дівчат до самогубства (Домаха). У прозовому тексті суїцид нещасної Дарки пов'язаний зі зрадою Степана, про яких згадується побіжно задля посилення страху через дії нечисті й увиразнення фатального збігу. Але у драмі цинічне ставлення до горя і смерті використаних жінок підкреслює ницість чоловіка, якого вабить чистотою Галя. Саме кпини і байдужість коханця виступає підґрунтям убивства його обраниці. Палажка, зарізавши суперницю, відкидає межу своєї моралі, тобто себе. А для Василя знищення солдатки є справедливою помстою за його втрату.

Отже, у бувальщині домінантами текстової організації виступають пейзаж як антитеза (спокій, циклічність, безмежжя) і паралелізм (образна символіка), контраст у висвітленні жіночих персонажів, котрі формують основу історії, раптова розв'язка й епілог, що підкреслюють цінність почуттів та крихкість життя людини. Повідана Олександром Шабельською історія постає непоодиноким випадком зіткнення долі та емоцій, а трагічний фінал твору – фатальним збігом. У драмі увагу зосереджено на боротьбі ошуканої жінки з еством. Вона безперервно шукає можливості знайти гармонію, проте існування без Василя виявляється жалюгідним і нестерпним. Михайло Старицький розкриває поступову деградацію сильної молодиці до слабкої духом хижачки, яка спочатку опускається до пліток, потім організовує стеження, розігрує зваблення і зрештою зважується на вбивство у стані афекту, скорившись емоціям та остаточно занапастивши власне життя. Звідси наявна трагедія жінки, буття котрої постає суцільним обманом, болем і розчаруванням в оточенні й собі.

Олександра Шабельська показала звичну історію, "бувальщину", акцентуючи унікальність кожної долі у повторюваності її несподіваних поворотів. Михайло Старицький зосередився на психологічному аспекті в актуалізації внутрішнього конфлікту, розкритті особистої драми.

Синтез особистісного, соціального і політичного виступає осердям драматичного етюду "Зимовий вечір", присвяченого М. Садовському. Першотекстом є твір відомої польської письменниці та громадської діячки Елізи Ожешко (1842–1910) з однойменною назвою (1887).

Обидва художні тексти зосереджуються на показі причин і наслідків діяльності диктаторської влади крізь призму життя особної людини й родини. Звернення до цієї теми не є випадковим, адже Михайло Старицький був активним учасником культурницького опору шовіністичному російському окупаційному режиму, а пані Еліза Ожешко – учасницею Січневого національно-визвольного повстання 1863 р.

Змальовуючи шлях Подорожнього морозним зимовим вечором, наратор звертає увагу на своєрідний оксиморон: вітряна хуртовина й "безмірно велике море" ночі підкреслює мізерність людини (крихта, краплина, піщина), однак постать самітника спростовує твердження дужим і досвідченим кроком уперед. Недаремно рефреном виступає крик, що видозмінює семантику. Спочатку вчувається виклик, потім здивування, зітхання і насамкінець шепіт, коли досягнуто мети шляху.

Висвітлюючи характери персонажів, авторка вдається до кількох промовистих деталей, які залучить і драматург. Самовпевненість, чепурність, запальність властиві молодшому Олексі; понурість і стриманість притаманні бондареві; головування в родині належить винятково батькові, Симону Мікулі, котрий словом "годі" підсумовує кожне рішення та не визнає заперечень. Жіночі образи відрізняються більшою врівноваженістю, цікавістю, чутливістю. Константою раптового гостя, крім спостережливості, виступає сміх, який набуває різних відтінків (глузування, іронія, блазнювання, розпач, безглуздість, радість, зачудування, шал) залежно від ситуації, думки, адресата.

Письменниця поступово розкриває історію героя. Вона вкрапляє спомини дитинства у картину суворого пейзажу, акцентуючи світле минуле і темне сьогодення. Завдяки масці блазня чоловік дізнається про події у власній родині, знайомиться з новими близькими, переймається їхніми проблемами і втратами, виговорює свій біль, наче сповідається-кається перед собою та слухачами, у монологічних вставках, які лунають на тлі вогнища. Так, зіставлено палаючу стихію зі владною зухвалою вдачею вигнанця.

Прикметно, що впізнає сина тільки батько. Це втілено авторськими знахідками – внутрішнє ридання у невербальному діалозі двох рідних людей. Батьківський порятунок від братів і останнє прощення-благословення ("з Богом!") сповнюють силою чоловіка жити далі. Проте художнє обрамлення містить істотне доповнення до характеристики подорожнього: "<...> низько, над самою річкою, рухалася постать самотнього чоловіка" [4, с. 139]; "Низько, над самою річкою, знову йшов зовсім самотній чоловік" [4, с. 182]. Слово "зовсім" постає виразом, оскільки засвідчує остаточний розрив із родиною.

Михайло Старицький зберігає фабулу першоджерела, однак робить певні корективи. Подорожній натрапляє на хату випадково, тільки згодом дізнається, що потрапив у власну сім'ю. Крім того, він прагне якнайшвидше піти, аби його не впізнали, й не ятрити душу близьким. Лише нестримне прагнення востаннє побачити дружину та сина змінює рішення. Тобто Ясько переймається не своїми бажаннями, а переживаннями інших. Тому сміх, крім забав на вечорницях, у тексті відсутній.

У прозовому творі любов до втраченого бунтаря висвітлена в сум'ятті невістки, дружини бондаря, Христі ("А таки колись і його мати на руках колисала") та в імені старшого онука. Ясько втік у сімнадцять і відтоді зламав життя. У драматичному тексті в несправедливо засудженого чоловіка залишились удома Ликерія та син-підліток, названий на честь батька. Непослух старшої безталанної дитини завжди зумовлювався несправедливістю щодо брехливого суду (відібрали землю), цькування молодого (одружився із сиротою), неможливістю бути вдома і чесно



працювати (побої, третє ув'язнення). Страшний досвід перших катувань і ґрат міг полегшити батько (ласка й тепле слово), який вчасно не захотів подолати власну погорду, обравши насилля замість підтримки, слухних порад. Ймовірно тому в оповіданні герой допускає вбивство, натомість у драматичному етюді чоловік упевнений, що за жодних умов не переступить цієї межі.

Важливість душевного зв'язку підкреслена упізнанням дружиною за голосом серця, до якого долучається пісня побачень. На відміну від Елізи Ожешко, Михайло Старицький розкриває таємницю Подорожнього всім і лише після обіймів найрідніших дозволяє йому піти назавжди, аби не накликати своєю присутністю чи поневіряннями біди.

Доречно зауважити про різні казки бабусь. Настуся розповідає історію вбивства розумними братами дурного заради спадку батька, який звелів збирати ягоди. На могилі хлопця виросла вишня, з неї зробили сопілку, що й виповіла сумну долю парубка (метемпсихоз). Баба Наталя зображує фатальне змагання працюючого брата з ледачими в охороні грядок із такою самою кінцівкою (бузина – сопілка). Звідси письменниця іронічно протиставляє розум і дурість як існування та життя. Драматург підкреслює цілі подорожнього в обороні правди для громади, заради якої жертвує найдорожчим.

Варті уваги також відмінні прізвиська розбишаки, образ якого сформували наклепи та плітки, популяризовані владою, щоб унеможливити допомогу або приєднання населення до бунтівника проти режиму. Еліза Ожешко називає його Дзигією – "іграшка, що обертається, чи швидка людина". Таке тлумачення відповідає останнім десятиліттям життя подорожнього, змушеного тікати від урядних убивць. Михайло Старицький обирає найменування "Довбня", тобто "дерев'яна палиця, молот або нетямуща людина". Він трактує "нетямущість" чоловіка його нонконформізмом, а перше значення виказує силу духу і незламність у виборі шляху.

Отже, реінтерпретуючи прозові твори своїх сучасниць, знаний драматург та один із засновників театру корифеїв брав до уваги особливості національного менталітету (кордоцентризм, індивідуалізм, сакральність родини), зважав на сценічність

художнього тексту, який мав стати цікавою виставою, надаючи динамізму в розгортанні подій за допомогою емоційних змін, розмов другорядних персонажів, зосереджувався передусім на психології, що детермінувала думки та вчинки, презентуючи яскраві характери, зіткнення різних натур, висвітлював портрети і внутрішні конфлікти дійових осіб у монологах, діалогах та невербальними засобами (жести, міміка), увиразнював етнічну маркованість історії, вкраплюючи обряди, казки та ігри ("Король", "Казка про калинову сопілку"), паремії ("вовка боїшся, то і в ліс не ходи", "за постій гроші не платять", "коли рак свисне", "не щодня бридня", "гріх у міх, а спасіння в торбу", "треба так діувати, щоб було що і на старість згадати", "щоб мені язик дуба став") та пісні ("Ой гаю, мій гаю", "Купала на Івана", "Од Києва до Лубень", "Повен хлівець білих овець", "Ой я в батька єдиниця", "На собаці вовна", "Ой, бре, море, бре", "Баламуте, іди з хати", "Шумлять верби коло греблі", "Тихо, тихо Дунай воду несе..."). Михайло Старицький збагатив репертуар українського професійного театру завдяки чуттєвим образам і позачасовій актуальній проблематиці власних, оригінальних та перероблених драматичних творів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коломієць В. Добра і правди син. Старицький – драматург. Київ: Фотовідеосервіс, 1993. 64 с.
2. Комишанченко М. Михайло Старицький. Київ: Дніпро, 1968. 112 с.
3. Левчик Н. Михайло Старицький: багатогранність таланту. *Дивослово*. 2005. № 12. С. 20–26.
4. Ожешко Е. Зимового вечора. Повісті. Оповідання. Київ: Радянський письменник, 1952. С. 139–182.
5. Поліщук В. Вибране. Т. 1: Мій Михайло Старицький. Черкаси: Видавець Ю.А. Чабаненко, 2013. 358 с.
6. Старицький М. Твори в шести томах. Т. 3: Драматичні твори. Київ: Дніпро, 1989. 527 с.
7. Шабельская А. Наброски карандашом. Наканунъ Иванова дня (Быль). URL: [az.lib.ru/s/shabelxskaja\\_a\\_s](http://az.lib.ru/s/shabelxskaja_a_s)

#### REFERENCES

1. Kolomyiecz V. Dobra i pravdysyn. Staryczkyj – dramaturg. Kyiv: Fotovideosersvis, 1993. 64 s.
2. Komyshshanchenko M. Muxajlo Staryczkyj. Kyiv: Dnipro, 1968. 112 s.

3. Levchyk N. Myxajlo Staryczkyj: bagatogrannist talantu. *Dyvoslovo*. 2005. № 12. S. 20–26.
4. Ozheshko E. Zymovogo vechora. Povisti. Opovidannya. Kyiv: Radyanskyj pysmennyk, 1952. S 139–182.
5. Polishhuk V. Vy'brane. T. 1: Mij Myxajlo Staryczkyj. Cherkasy: Vydavec Z Yu.A. Chabanenko, 2013. 358 s.
6. Staryczkyj M. Tvory v shestytomax. T. 3: Dramatychni tvory. Kyiv: Dnipro, 1989. 527 s.
7. Shabelskaya A. Nabrosky karandashem. Nakanune Yvanova dnya (Byl). URL: [az.lib.ru/s/shabelxskaja\\_a\\_s](http://az.lib.ru/s/shabelxskaja_a_s)

Стаття надійшла до редакції 02.03.21

**T. I. Tkachenko**, Dr Hab., Associate Prof.,  
National University of Physical Education and Sport of Ukraine, Kyiv  
e-mail: [tatiana001@ukr.net](mailto:tatiana001@ukr.net)

### **REINTERPRETATION OF PROSE TEXTS IN THE PLAYS BY MYXAJLO STARYCZKYJ**

*The article represents the study of the peculiarities of the reinterpretation of prose works by Myxajlo Staryczkyj (1840–1904) in plays to enrich the repertoire of the "Coryphées theater". Attention focuses on the coverage of the author's literary communication, which is characterized by the involvement of ethnographic, household, folklore findings, coverage of history in a new perspective, unexpected plot changes related to the spectacle of the play and the Ukrainian mentality, psychologism and coverage of internal conflict. The work investigates the formal and semantic components, in particular the problems of artistic texts, characters and actors, specifics of text organization (presentation, interspersed paremias and song inserts, suggestiveness), the role of pictorial and expressive means (contrast, gradation, symbol, antithesis, parallelism). The investigation clarifies the author's idiosyncrasy and outlook.*

*The famous playwright and one of the founders of the "theater of Coryphées" reinterprets the prose works of his contemporaries, takes into account the peculiarities of the national mentality (cordocentrism, individualism, sacredness of the family), considers the scenic artistic text emotional changes, conversations of minor characters, focuses primarily on psychology, which determined the thoughts and actions, presenting vivid characters, clashes of different natures, covers portraits and internal conflicts of actors in monologues, dialogues and non-verbal means (gestures, facial expressions), emphasizes the ethnic marking of history, intersperses with rituals, fairy tales and games, proverbs and sayings, songs.*

*Myxajlo Staryczkyj enriched the repertoire of the Ukrainian professional theater thanks to sensual images and timeless topical issues of his own, original and reworked, dramatic works.*

**Keywords:** drama, dramatic sketch, reinterpretation, mentality, psychologism, gradation, internal conflict.

## СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ЕЙДОТЕХНОЛОГІЇ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ І. КАРПЕНКА-КАРОГО В ЗАКЛАДАХ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

*Порушено проблему розвитку образного мислення учнів на уроках української літератури, зокрема під час вивчення творчості І. Карпенка-Карого; розкрито особливості використання ейдотехнології, що сприяє розвитку креативності учнів, їхнього критичного мислення, коригуванню кліпового мислення; наведено приклади образів, використаних учнями в їхніх емблемах, зазначено недоліки щодо виокремлення образів, які презентують твори драматурга.*

**Ключові слова:** *емблема, ейдотехнологія, образне мислення, критичне мислення, кліпове мислення.*

Актуальність обраної нами теми полягає в необхідності використання ейдотехнологій під час вивчення творів української літератури, зокрема комедій І. Карпенка-Карого, зумовленої розвитком кліпового мислення в сучасних учнів, що призводить до поверхового та фрагментарного сприйняття інформації, зниження рівня креативності, появи алогізмів, проблем із розвитком критичного та образного мислення.

Мета статті – з'ясувати специфіку використання ейдотехнології (створення емблеми) під час вивчення творчості І. Карпенка-Карого в закладах середньої освіти. Об'єкт дослідження – ейдотехнологія під час вивчення творчості І. Карпенка-Карого в закладах середньої освіти.

У статті "Сучасні педагогічні технології у практиці вчителя світової літератури" А. Богосвятська [1], аналізуючи проєктно-діяльнісну технологію, технології педагогічної майстерні, розвитку критичного мовлення, проблемного навчання, ноосферну технологію, технологію зустрічних зусиль, технологію створення ситуації успіху, діалогову технологію,

особистісно орієнтовану технологію, інтерактивну технологію, мультимедійні технології, здоров'язбережувальні освітні технології, звертає увагу й на технологію ейдотехніки та перераховує основні прийоми й методи, орієнтовані переважно на розвиток уваги та пам'яті, хоча завдяки ейдотехнологіям можна розвивати креативність, логічне, критичне мислення, якщо учень буде не лише споживачем запропонованої ейдоінформації, а й її створювачем. О. Задорожня у статті "Ейдетика у корекційній роботі з дітьми із затримкою психічного розвитку" [2], проаналізувавши дослідження, пов'язані з ейдетикою, висвітлила результати експерименту, суть якого полягала у використанні прийомів ейдетики під час роботи з дошкільниками, що мають затримку психічного розвитку. У статті "Розвиток художнього мислення студентів спеціальності "Журналістика"" [3] Г. Поліщук (Г. Холод) пропонує методiku використання ейдотехнології, зокрема створення емблеми твору й літературного напрямку, під час викладання таких навчальних дисциплін, як "Літературний стиль", "Українська література", "Зарубіжна література", "Загальна та авторська стилістика", ознайомлює зі специфікою підготовчого етапу, необхідного для якісного виконання вищезазначених завдань. Отже, ейдотехнологія (створення емблеми твору), поки що ґрунтовно описана в науковій статті Г. Холод, потребує більш широкого впровадження та вдосконалення методики її практичної реалізації.

Під час вивчення будь-яких творів важливо максимально активізувати креативність учнів, що сприятиме утворенню нових нейронних зв'язків, розвитку критичного та образного мислення, а також коригуванню кліпового мислення сучасного молодого покоління. На нашу думку, використання ейдотехнологій на уроці дозволить учням постійно розвивати й удосконалювати образне мислення завдяки активізації правої півкулі й досягати необхідного балансу між образним та логічним мисленням, що сприятиме більш якісному та різнобічному опрацюванню інформації. Проблема розвитку образного мислення є актуальною з огляду на те, що учні через постійне користування гаджетами перебувають у світі

створених кимось яскравих образів і не намагаються стати суб'єктами цього процесу, що призводить до зниження рівня креативності. Саме тому важливо спонукати їх до творчості, у результаті чого з'являється інформаційний продукт, що має як вербальну, так й іконічну складову. Ідеться про створення емблем творів із аргументативним тлумаченням використаних образів. Ураховуючи те, що сучасні учні переважно читають скорочені варіанти творів, а в мережі є багато варіантів текстів, які вони часто використовують із порушенням принципів академічної доброчесності, вважаємо вищезазначену форму додаткової роботи з твором (створення емблеми) доречною. Важливим у цьому процесі є факт захисту виконаної роботи перед своїми однолітками, які після презентації емблеми та її тлумачення дають рекомендації щодо поліпшення інформаційного продукту, коректно озвучуючи як переваги, так і недоліки роботи свого однокласника. Це дозволяє учням адекватно сприймати конструктивну критику й вільно висловлювати власну думку як щодо своєї, так і чужої емблеми.

Перед виконанням домашнього завдання, створення емблеми, учні отримують інструкцію, що містить чіткий алгоритм дій. Зокрема, вони після повторного ознайомлення з текстом повинні сформулювати тему й ідею твору, виокремити з твору ті образи, які в емблемі їх можуть презентувати якнайкраще. Тлумачення використаних образів дозволяє активізувати логічне мислення, яке через кліпове мислення сучасних учнів, їхнє небажання працювати з текстами, установлювати причинно-наслідкові зв'язки, не розвивається, перебуваючи в стагнації.

У закладах середньої освіти учні вивчають творчість І. Карпенка-Карого, зокрема у 8 класі школярі мають ознайомитися з трагікомедією "Сто тисяч", у 10 класі – із комедією "Мартин Боруля". Як правило, в учнів після ознайомлення з вищезазначеними творами не виникає проблем зі сприйняттям інформації. Цьому, на нашу думку, сприяє жанрово-стилістична специфіка інформаційного продукту, оскільки драматичні твори критичного реалізму не призводять

до появи когнітивного дисонансу, на відміну від тих, що вимагають додаткової роботи з образною системою, якій притаманні символізм, метафоричність тощо у зв'язку з реалізацією конкретного літературного напрямку (символізм, імпресіонізм тощо).

Під час створення емблем до комедії І. Карпенка-Карого "Мартин Боруля" учні переважно залучають символіку та антитезу. Зокрема, в одній з емблем учень використав протиставлення на символічному рівні. Дворянство було візуалізовано за допомогою образу орла, а чиновники, до яких належав Мартин Боруля, представлені в образі ворона, який сидить біля селянської хати й замріяно дивиться на орла, розміщеного поруч із гербом, на якому є літери М Б (Мартин Боруля). Зображення грошей між вищезазначеними образами ділить емблему на три частини й унаочнює прірву між реальністю, у якій перебуває Мартин Боруля, та його мрією. За твердженням автора емблеми, гроші в емблемі презентують засіб досягнення мети Мартином Борулею, оскільки на судову справу було марно витрачено багато коштів.

Декілька учнів у своїх емблемах використали образ документа, який горить у багатті, що, на нашу думку, є логічним з огляду на прийняття Мартином Борулею нелегкого рішення – відмовитися від своєї мрії через проблему з документальним підтвердженням його дворянства.

Декілька учнів узяли до своєї емблеми образ терезів як презентанта судової системи, завдяки якій було прийнято остаточне рішення щодо дворянства Мартина Борулі, а також як унаочнення справжніх цінностей у житті (мозок та серце, що символізують здоровий глузд та кохання, переважають гроші та документи). Іноді учні, створюючи емблеми й пояснюючи образи, послуговуються символікою кольорів. Наприклад, учениця в емблемі з терезами, грошима та документами взяла червоне тло, пояснивши свій вибір тим, що цей колір символізує емоції, зокрема кохання Марисі та Миколи. Для антитетичних образів в емблемі інша учениця бере однакове тло блакитного кольору (колір неба) і пояснює вибір тим, що життя одне

й важливо залишатися людиною, а не намагатися досягти того, що не варте стосунків із рідними та близькими людьми.

Значимо, що не всі використані учнями образи, на нашу думку, були доречними. Наприклад, емблеми мали такі недоліки: 1) перевантаження зайвими образами (зокрема, ідеться про образи будинку, Мартина Борулі, дерева: вони, будучи лише тлом і в письмовій інтерпретації учня не маючи ні символічного значення, ні концептуального навантаження, нівелюють ті образи, які є основними презентантами комедії "Мартин Боруля"), 2) невміння учнів виокремити ті образи твору, за допомогою яких реципієнти одразу зможуть ідентифікувати вищезгадану комедію (наприклад, на одній з емблем було зображено ратушу й табличку з надписом "Кава та чай"; під час розкодування емблеми в учнів, які читали повний варіант комедії, виникли проблеми, оскільки автор емблеми сперся на подробиці, що на них учні не звернули увагу).

Щодо емблеми комедії І. Карпенка-Карого "Сто тисяч", то учні переважно візуалізували образ грошей, які вилітали з рук головного персонажа, і це, на нашу думку, є логічним з огляду на те, що за сюжетом твору гроші були фальшивими.

Отже, під час створення емблем до творів І. Карпенка-Карого в переважній більшості учнів, які чітко виокремлювали образи-репрезентанти теми та ідеї драматичних творів митця, не виникало когнітивних проблем у зв'язку з жанрово-стильовою специфікою інформаційного продукту.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богосвятська А.І. Сучасні педагогічні технології у практиці вчителя світової літератури. *Зарубіжна література в школах України: Методич. журнал*. 2013. № 1. С. 34–41.

2. Задорожня О. Ейдетика в корекційній роботі з дітьми із затримкою психічного розвитку. *Освіта осіб з особливими потребами: шляхи розбудови: Науково-методичний збірник*. Вип. 13. 2017. С. 346–352.

3. Полещук А. Развитие художественного мышления студентов специальности "Журналистика". *Международная журналистика-2015: формирование информационного пространства партнерства от Владивостока до Лиссабона и медиа: материалы Четвертой Междунар. науч.-практ. конф.* 19 февр. 2015. Минск: Изд. центр БГУ, 2015. С. 207–211.



## REFERENCES

1. Bohosviatska A.I. Suchasni pedahohichni tekhnolohii u praktytsi vchytelia svitovoi literatury. Zarubizhna literatura v shkolakh Ukrainy: Metodych. zhurnal. 2013. № 1. S. 34–41.
2. Zadorozhnia O. Eidetyka v korektsiinii roboti z ditmy iz zatrymkoiu psykhnichnogo rozvytku. Osvita osib z osoblyvymy potrebamy: shliakhy rozbudovy: Naukovo-metodychnyi zbirnyk. Vypusk 13. 2017. S. 346–352.
3. Poleshchuk A. Razvytye khudozhestvennogo myshleniya studentov spetsyalnosti "Zhurnalystyka". Mezhdunarodnaia zhurnalystyka-2015: formyrovane ynformatsyonnoho prostranstva partnerstva ot Vladyvostoka do Lyssabona y medya: materyaly Chetvertoi Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 19 fevr. 2015. Mynsk: Yzd. tsentr BHU, 2015. S. 207–211.

Стаття надійшла до редакції 30.12.20

**G. Ya. Kholod**, PhD,  
Gymnasium № 153 named after O.S. Pushkin, Kyiv  
e-mail: kholodanna@ukr.net

### SPECIFICS OF USING EIDOTECHNOLOGY DURING THE STUDY OF WORKS BY I. KARPENKO-KARYI IN SECONDARY EDUCATION INSTITUTIONS

*The article raises the problem of developing figurative thinking of students in Ukrainian literature, in particular during the study of I. Karpenko-Kary's works, reveals the features of the use of eidotechnology creativity in students, improvement of their critical thinking, correction of so-called clip thinking, examples of images used by students in their emblems, shortcomings in the selection of images that represent the works by the playwright. The relevance of our chosen topic is the need to use eidotechnology (emblem creation) in the study of Ukrainian literature, including comedies by I. Karpenko-Kary, due to the development of clip thinking in modern students that leads to superficial and fragmentary perception of information, reduced creativity, emergence of alogisms during thinking, problems with the development of critical and figurative thinking. The purpose of the article is to find out the specifics of the use of eidotechnology (creation of an emblem) when studying the works by I. Karpenko-Kary in secondary schools. The object of research is eidotechnology in the study of I. Karpenko-Kary's work in secondary education institutions. The subject of research the specifics of the use of eidotechnology in the study of the work of I. Karpenko-Kary in secondary education. It is noted that during the creation of emblems to the works of I. Karpenko-Kary in the vast majority of students, who clearly identified the images representing the theme and ideas of dramatic works of the artist, there were no cognitive problems due to genre-style specifics of the information product.*

**Keywords:** emblem, eidotechnology, figurative thinking, critical thinking, clip thinking.

М. М. Цілина, канд. філол. наук, доц.,  
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ  
e-mail: [macilin@ukr.net](mailto:macilin@ukr.net)

## ОНИМІЗАЦІЯ І ТРАНСОНИМІЗАЦІЯ ЯК СЛОВОТВІРНІ АКТИ В НАЗВОТВОРЕННІ М. КРОПИВНИЦЬКОГО

*Розглянуто різні типи ономастичного словотворення у драматургії Марка Кропивницького: онімізацію, трансонімізацію й онімотрансонімізацію. Усі виявлені оніми означено терміном "літературна ономастика" або "поетоніми". У контексті досліджуваних словотвірних процесів визначено такий поділ поетонімів: вітопоетоніми – назви об'єктів живої природи в художніх контекстах, зокрема найменування людей; топопоетоніми – назви географічних об'єктів у художніх контекстах; ідеопоетоніми – ідеоніми в художній літературі. Окрім зазначених словотвірних актів, наявний також суфіксальний спосіб творення імен та прізвищ і виявлено фонетичні зміни у коренях слів. Хоча ономастика творчості драматурга не є частотною і значною за кількістю, однак уповні репрезентує не тільки відомий ономастичний матеріал, а й суто авторське іменотворення.*

**Ключові слова:** вітопоетонім, драмонім, ідеопоетонім, онімізація, онімотрансонімізація, поетонім, топопоетонім, трансонімізація.

Ономастичне словотворення – специфічна галузь лінгвістичного пізнання, що й дотепер є предметом наукових дискусій. Особливо, коли йдеться про ті пропріативи, що мали в основі власну назву, яка до цього вже функціонувала в ономастичному полі певного класу. І такі найменування часто зустрічаємо в літературних творах. Однак стан вивчення цього питання різко дисонує з наявними й очевидними фактами існування подібних словотвірних процесів, зокрема у драматургії.

Ономастичний простір художньої літератури став об'єктом розвідок Л. Белея [1], В. Калінкіна [2], Ю. Карпенка [3; 4; 6], О. Михайлової [11], М. Цілини [17; 18]. Науковці обирали для огляду або певний ономастичний клас, або аналізували всю систему власних назв художніх творів, в основному прозових та поетичних жанрів. Детальний огляд власних найменувань

у драматургії Лесі Українки подано в монографії Т.І. Крупеньової [9], поетика заголовків драматичних творів письменниці стала об'єктом досліджень В. Мержвинського [10]. Та словотвірні аспекти, вочевидь, рідко зачіпали інтереси наукової спільноти. Тому маємо на меті заповнити недосліджену лауну у сфері літературної ономастики загалом і драматургії Марка Кропивницького зокрема.

Поетоніми – власні назви, що функціонують у художньому контексті [14, с. 42]. Щодо таких найменувань слід зазначити, що представники відомих українських ономастичних шкіл не зараховували цей пропріативний розряд до класу ідеонімів – власних назв, "які мають денотати в розумовій, ідеологічній і художній сферах людської діяльності" [14, с. 61]. Проте треба сказати, що ці назви породжені людським розумом неспроста – вони, безперечно, є носіями певних ідей, настанов тощо. Поетоніми є свого роду функціональними онімами, що зустрічаємо в художніх контекстах. Як зазначав Ю. Карпенко, їх у загальному співвідношенні власних назв майже 5 % [5, с. 68]. У лексикографічних працях, поряд із термінами *поетонім*, *поетонімія*, вживаються синонімічні поняття *літературний онім* і *літературна онімія*. Усі виявлені в драматургії Марка Кропивницького оніми означуємо терміном *літературна ономастика* – "суб'єктивне відтворення об'єктивного, "гра", що здійснює автор, загальномовними ономастичними нормами" [6, с. 80].

З огляду на це можемо стверджувати, що варто розмежовувати поетонімію, створену власне автором, і ту, що взята до художнього твору в, так би мовити, готовому вигляді, тобто існувала раніше, але перейшла до іншого ономастичного класу – поетонімів.

У другому випадку маємо справу з явищами онімізації, трансонімізації та онімотрансонімізації. О. Суперанська власні назви, що виникли на основі інших імен, називала "непервинною номінацією" [15, с. 242]. На думку Ю. Карпенка, "онімізація й трансонімізація становлять собою типові словотвірні акти, тобто – належать до деривації. Адже в кожному випадку онімізації чи трансонімізації йдеться про

утворення нового слова, нової власної назви якої раніше не існувало" [4, с. 36].

Вивчення принципів творення пропріативів у творах Марка Кропивницького розпочнемо з найменувань драматичних творів. Власні назви драматичних творів іменують *драмонімами* [16, с. 223]. А. Нямцу стверджує: "Заголовок твору часто виступає тим первинним ідейно-смысловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення" [13, с. 72]. Один із перших дослідників поетики назв драматичних творів С. Кржижановський зазначає: "<...> заголовок найбільше виступає власне заголовком саме у драматургії <...>. Заголовок п'єси відрізняється від заголовка наукового трактату, роману, новели і будь-чого тим, що він надзвичайно чутливий" [7, с. 21].

У корифея українського театру заголовкове назвотворення особливе, оскільки в основі досліджуваних пропріативів лежать не тільки окремі слова й сполучення лексем, а цілі паремічні вирази, що онімізуються готовим фразовим набором: *"Дай серцю волю, заведе в неволю"*, *"Де зерно, там і полова"*, *"Доки сонце зійде – роса очі виїсть"*. Однокомпонентні пропріативи, утворені шляхом онімізації, – *"Мамаша"*, *"Помирились"*, *"По ревізії"*, *"Розгардіяш"*; трансонімізації – *"Олеся"*. Інколи власні назви ускладнювалися прикладками *"Глитай, або ж Павук"*. Крім того, найменування може утворюватися шляхом онімотрансонімізації – одночасного переходу і загальної, і власної назви до іншого онімного класу, зокрема у драмонімі *"За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання"*.

Трансонімізація у творчості Марка Кропивницького представлена більш частотно і є підтвердженням думки Ю. Карпенка про те, що цей словотвірний акт "є найпоширенішим, масовим різновидом застосування лексико-семантичного способу словотвору" [4, с. 36].

Цей процес виявляємо перш за все під час переходу антропонімів до класу поетоантропонімів. Тут треба чітко розмежовувати новотвори, індивідуальні імена й назви і пропріативи, вже наявні в антропонімному фонді українського

назвотворення. Однак зазвичай автор користується прийнятими іменами, по батькові, а прізвища придумує власні, хоча не є винятком і те, що деякі прізвища також уже до цього існували. Тому в таких випадках трансонімізація більше, звісно, стосується імен і патронімів.

Наприклад, у драмі "Олеся" *Кіндрат Антонович Балтиз, Матвій Гнатович Тасюра, Нифінт Варфоломійович Знаменський, Яков Михайлович Воздвиженський* – повні антропонімні чоловічі найменування; жіночі назви автор подає за іменами й по батькові: *Лукерія Степанівна, Марфа Варфоломійівна*; лише імена мають слуги *Павло і Горпина, удова Марина, шинкарі Шльома і Гершико, Льовка, німець Пфейфер* та діти. *Олеся* – скорочене ім'я автор подає на початку твору з повним – *Олександрою*. У процесі побудови реплік функціонують просто прізвища – *Воздвиженський, Загрива, Знаменський, Козубська* або імена по батькові – *Кіндрат Антонович*. Інколи антропоніми постають у своєрідній народній вимові, наприклад *Нихвінт Варфоломеевич, Левонід Петрович* або *Петро Ригорович*.

Індивідуалізовано, але безіменно драматург подає таких персонажів, як *Староста, Вчитель, Писар*. Очевидно, не мав на меті концентруватися на другорядних героях, залишивши їх таким чином без імені, проте по суті загальна назва набирає функцій власної. Тому можна говорити про онімізацію таких назв. Проте *Писар* у тексті під час знайомства таки називає себе, причому поширено, із прикладкою – *Іван Семенов, син Трандафілов*.

В іншій п'єсі "Дай серцю волю, заведе в неволю" у вступній ремарці парубки іменовані за іменем і прізвищем – *Семен Мельниченко, Микита Гальчук, Іван Непокритий, Омелько Вертелецький*, дівчата – за іменами: *Маруся, Горпина, Христя*. Однак у тексті функціонують просто імена. Прізвище вдови утворене з додаванням суфікса – *Морозиха*. Староста, писар і Одарчина баба вказані лише за прізвищем – *Скубка, Кугут, Зачепиха* відповідно. У тексті зустрічаємо і прізвисько *Черниця*, й імена біблійних героїв – *Аврам, Ісак*. Звертання Скубка до Семена – у фонетичній модифікації *Семйон*. У драмі репрезентовано й макротопонімію – *Херсонщина, Бесарабія; Молдава й Україна* згадано в піснях.

У драмі "Глитай, або ж Павук" Бичок звертається до Мартина за іменем по батькові – *Радивоновичу*, до Стехи – *Стефанидо Михайлівно*, котра його поважно іменує *Йосипом Степановичем*. Є пестливі форми *Яринко*, *Оленко*, а є згрубілі – *Галько*.

Зовсім незначна з кількісного складу топонімія у драмі. Є лише поодинокі назви географічних об'єктів, не придуманих автором, а вже наявних. Для Кіндрата Антоновича Петербург – то далека незнана земля, і вимовляє він цю власну назву на російській кшталт – *Петербурх*. Зустрічаються річки *Десна*, *Дунай*, міста *Миргород*, *Херсон*, *Харків*, газета "*Світ*" та "*Кобзар*" Тараса Шевченка, згадано і *Байду*. Герої-віряни не раз звертаються до *Бога* і *Господа* у своїй проханнях та молитвах.

У п'єсі "Доки сонце зійде – роса очі виїсть" з-поміж антропонімів *Олексій Дмитрович Воронов*, *Наталія Семенівна*, *Борис*, *Владимир Петрович Горнов*, *Антон Завада*, *Оксана*, *Максим Фортуна*, *Степан Кугут*, *Охрім*, *Поваренко Скубко*, *Текля Соломія*, *Охрем*, *Катря* трансонімізації зазнає хрононім *Великдень*, топонім *Париж*, гідронім *Дунай*.

Отже, проглянувши ономастичний простір драматургії М. Кропивницького у контексті досліджуваних словотвірних процесів, визначаємо такий поділ поетонімів: *вітопоетоніми* [16, с. 226] – назви об'єктів живої природи в художніх контекстах, зокрема найменування людей; *топопоетоніми* [16, с. 229] – назви географічних об'єктів у художніх контекстах; *ідеопоетоніми* [16, с. 234] – ідеоніми в художній літературі.

Окрім онімізації, трансонімізації й онімотрансонімізації наявні також суфіксальний спосіб творення імен та прізвищ і фонетичні зміни у коренях слів. Хоча ономастика творчості драматурга не є частотною і значною за кількістю, однак уповні репрезентує не тільки відомий ономастичний матеріал, а й суто авторське іменотворення.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белей Л. Українська літературно-художня антропонімія кінця XVIII–XX ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.01. Ужгород, 1997. 48 с.
2. Калинин В. Поэтика онима. Донецк: Юго-Восток, 1999. 409 с.
3. Карпенко Ю., Мельник М. Літературна ономастика Ліни Костенко. Одеса: Астропринт, 2004. 216 с.

4. Карпенко Ю. Онімизація і трансонімизація як словотвірний акт. *Шоста республіканська ономастична конференція. Тези доповідей і повідомлень*. Одеса: ОДУ, 1990. С. 35–37. URL: <http://karpenko.in.ua/wp-content/uploads/2012/12/onimizac.pdf>.
5. Карпенко Ю. Про літературну ономастику: міркування на базі твору Ліни Костенко "Коротко – як діагноз". URL: [http://karpenko.in.ua/wp-content/uploads/2012/12/KARPENKO\\_UO.pdf](http://karpenko.in.ua/wp-content/uploads/2012/12/KARPENKO_UO.pdf).
6. Карпенко Ю. Пушкинский ономастикон "Повестей Белкина". *Русское языкознание*. Киев: КГУ, 1981. Вып. 2. С. 80–86.
7. Кржижановский С. Поэтика заглавий. Москва, 1931. 21 с.
8. Кропивницький М. Твори в: 6 т. Т. 1. Київ: Держлітвидав УРСР, 1958. 575 с.
9. Круленьова Т. Функції власних назв у драматичних творах Лесі Українки. Монографія. Одеса: Астропринт, 2004. 160 с.
10. Мерзвинський В. Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки. *Слово і Час*. 2007. № 2. С. 32–40.
11. Михайлова О. Прецедентні імена з античних міфів в ономастичному просторі роману Ліни Костенко "Записки українського самашедшого". *Studia linguistica*. 2011. С. 154–159.
12. Новіков А. Творчість Марка Кропивницького в рецепції Івана Франка. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2019. Вип. 13. С. 130–137.
13. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 1999. 176 с.
14. Подольская Н. Словарь русской ономастической терминологии. Москва: Наука, 1988. 192 с.
15. Суперанская А. Общая терминология. Вопросы теории. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 248 с.
16. Торчинський М. Структура онімного простору української мови: монографія. Хмельницький: Авіст, 2008. 550 с.
17. Цілина М. Оніми в романі П. Куліша "Чорна рада". *Літературознавчі студії: Збірник наукових праць / КНУ імені Тараса Шевченка*. Київ: ВПЦ "Київський університет", 2020. Вип. 1(59). С. 219–227.
18. Цілина М.М. Ономастичний простір поезії Олесея Гончара. *Літературознавчі студії: Збірник наукових праць / Київський національний університет імені Тараса Шевченка*. Київ: ВПЦ "Київський університет", 2019. Вип. 1(54). С. 286–293.

## REFERENCES

1. Belei L. Ukrainiska literaturno-khudozhnia antroponimiia kintsia XVIII–XX st.: avtoref. dys. ... d-ra filol. nauk: 10.02.01. Uzhhorod, 1997. 48 s.
2. Kalynkyn V. Poetyka onyma. Donetsk: Yuho-Vostok, 1999. 409 s.
3. Karpenko Iu., Melnyk M. Literaturna onomastyka Liny Kostenko. Odesa: Astroprynt, 2004. 216 s.
4. Karpenko Iu. Onimizatsiia i transonimizatsiia yak slovotvirnyi akt. Shosta respublikanska onomastychna konferentsiia. Tezy dopovidei i povidomlen. Odesa: ODU, 1990. URL: <http://karpenko.in.ua/wp-content/uploads/2012/12/onimizac.pdf>.

5. Karpenko Yu. Pro literaturnu onomastyku: mirkuvannia na bazi tvoru Liny Kostenko "Korotko – yak diahnoz". URL: [http://karpenko.in.ua/wp-content/uploads/2012/12/KARPENKO\\_UO.pdf](http://karpenko.in.ua/wp-content/uploads/2012/12/KARPENKO_UO.pdf).

6. Karpenko Iu. Pushkynskiy onomastykon "Povestei Belkyna". Russkoe yazykoznanye. Kyev: KHU, 1981. Vyp. 2. S. 80–86.

7. Krzhyzhanovskiy S. Poetyka zahlavyi. Moskva, 1931. 21 s.

8. Kropyvnytskyi M. Tvory v: 6 t. T. 1. Kyiv: Derzhlitvydav URSS, 1958. 575 s.

9. Krupenova T. Funktsii vlasnykh nazv u dramatychnykh tvorakh Lesi Ukrainky. Monohrafiia. Odesa: Astroprynt, 2004. 160 s.

10. Merzhvynskiy V. Poetyka zaholovkiv dramatychnykh tvoriv Lesi Ukrainky. Slovo i Chas. 2007. № 2. S. 32–40.

11. Mykhailova O. Pretsedentni imena z antychnykh mifiv v onomastychnomu prostori romanu Liny Kostenko "Zapysky ukrainskoho samashedshoho". Studia linguistica. 2011. S. 154–159.

12. Novikov A. Tvorchist Marka Kropyvnytskoho v retseptsii Ivana Franka. Literaturny svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist. 2019. Vyp. 13. C. 130–137.

13. Niamtsu A. Poetyka tradytsionnykh siuzhetov. Chernovtsy: Ruta, 1999. 176 s.

14. Podolskaia N. Slovar russkoi onomasticheskoi terminologii. Moskva: Nauka, 1988. 192 s.

15. Superanskaia A. Obshchaia terminologiya. Voprosy teoryi. Moskva: Edytoryal URSS, 2003. 248 s.

16. Torchynskiy M. Struktura onimnogo prostoru ukrainskoi movy: monohrafiia. Khmelnytskyi: Avist, 2008. 550 s.

17. Tsilyna M. Onimy v romani P. Kulisha "Chorna rada". Literaturoznavchi studii: Zbirnyk naukovykh prats / KNU imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv: VPTs "Kyivskiy universytet", 2020. Vyp. 1(59). S. 219–227.

18. Tsilyna M.M. Onomastychnyi prostir poezii Olesia Honchara. Literaturoznavchi studii: Zbirnyk naukovykh prats / Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv: VPTs "Kyivskiy universytet", 2019. Vyp. 1(54). S. 286–293.

Стаття надійшла до редакції 07.12.20

**M. M. Tsilyna**, PhD., Associate Prof.,  
Kyiv National University of Culture and Arts  
e-mail: [macilin@ukr.net](mailto:macilin@ukr.net)

## ONIMIZATION AND TRANSONIMIZATION AS WORD-FORMING ACTS IN THE FORMATION OF M. KROPYVNYTSKYI

*The article considers onomastic word-forming acts in Marko Kropyvnytsky's drama – onimization, transonymization and onymotransonimization. Onomastic word formation is a specific branch of linguistic cognition, which is still under scientific discussions. The state of study of this question is sharply dissonant with the available and obvious facts of existence of similar word-forming processes, especially in drama. All onyms found in Marko Kropyvnytsky's works are defined by the term literary onomastic or poetonims. It is necessary to distinguish between*



*poetonims, created by the author himself, and that which is taken to the work of art in, so to speak, the finished form, that is, existed before, but moved to another onomastic class – poetonims. In the second case we are dealing with the phenomena of onimization, transonymization and onymotransonimization. The title name of the luminary of the Ukrainian theater is specific, because the researched propriatives are based not only on individual words and combinations of tokens, but on whole paremic expressions that are onimized by a ready-made phrase set. Transonymization in the work of Marko Kropyvnytsky is presented more often. This process was revealed, first of all, during the transition of anthroponims to the class of poetoanthroponims. Usually the author uses the accepted names, patronims, and comes up with his own surnames, although it is no exception that some surnames also already existed. Therefore, in such cases, transonymization is more about names and patronims. In the context of the studied word-forming processes, the following division of poetonims in M. Kropyvnytsky's drama is defined: vitopoetonims are the names of living nature objects in artistic contexts, in particular the names of people; topopoetonims – names of geographical objects in artistic contexts; ideopoetonims – ideonims in fiction. In addition to these word-forming acts, there is also a suffixal way of creating names and surnames and phonetic changes in the roots of words are revealed. Although the onomastics of the playwright's work is not frequent and significant in number, it fully represents not only the known onomastic material, but also purely authorial nomenclature.*

**Keywords:** *vitopoetonim, dramonim, ideopoetonim, onimization, onymotransonimization, poetonim, topopoetonim, transonymization.*

## ЗМІСТ

<b>Семенюк Г. Ф.</b> Націєтворча місія театру корифеїв .....	5
<b>Атаманчук В. П.</b> Традиції І. Карпенка-Карого у драматургії М. Куліша: літературознавчий аспект .....	11
<b>Бандура Г. О.</b> Діяльність театру корифеїв в еміграційних дослідженнях .....	20
<b>Вільна Я. В.</b> Риси "нової драми" у п'єсі Марка Кропивницького "Олеся" .....	35
<b>Гасвська Н. М., Гасвська О. В.</b> Творчість І. Карпенка-Карого в оцінці С. Єфремова .....	48
<b>Гудима А. О.</b> Художні особливості та смислові акценти історичної драматургії М. Старицького .....	58
<b>Дяченко С. І.</b> Покликаний для рідної сцени (до 175-річчя від дня народження І. К. Тобілевича) .....	70
<b>Задорожна С. В.</b> "Назар Стодоля" Т. Шевченка в особистій і творчій долі І. Карпенка-Карого .....	81
<b>Ленська С. В.</b> Драматургія театру корифеїв на полтавській сцені .....	92
<b>Луцій С. І.</b> Театр корифеїв і театр "Березіль" у працях літературознавців української діаспори .....	102

<b>Медведчук О. П.</b> Еволюція засобів творення сатири та іронії у творчості М. Кропивницького та Ю. Винничука (на матеріалі твору М. Кропивницького "По ревізії" та роману Ю. Винничука "Мальва Ланда") .....	112
<b>Мороз Л. З.</b> Комедія чи трагікомедія? (з творчого досвіду Марка Кропивницького) .....	123
<b>Наснко М. К.</b> Микола Гоголь і драматургія театру корифеїв .....	137
<b>Науменко Н. В.</b> Взаємодія елементів західної та східної філософії у творчості Івана Карпенка-Карого .....	146
<b>Новиков А. О.</b> "Український театр – це я": Марко Кропивницький у контексті національної культури .....	161
<b>Пилипей О. В.</b> Епістолярна спадщина І. Карпенка-Карого як форма вираження авторської позиції .....	175
<b>Погребенник В. Ф.</b> Творчість Івана Карпенка-Карого у науковому сприйнятті Івана Франка .....	186
<b>Сліпушко О. М., Катюжинська А. О.</b> Інтеграція пан'європейських театральних традицій епохи Бароко в історичну драму корифеїв .....	199
<b>Ткаченко Т. І.</b> Реінтерпретація прозових творів у п'єсах Михайла Старицького .....	210

**Холод Г. Я.**

Специфіка використання ейдотехнологій  
під час вивчення творчості І. Карпенка-Карого  
в закладах середньої освіти ..... 220

**Цілина М. М.**

Онімізація і трансонімізація як словотвірні акти  
в назвотворенні М. Кропивницького ..... 226

## CONTENT

<b>Semenyuk H. F.</b> Nation-building mission of the theatre of the corypheses .....	5
<b>Atamanchuk V. P.</b> Traditions of I. Karpenko-Karyi in M. Kulish' drama: literary aspect.....	11
<b>Bandura H. O.</b> Activities of the coryphee theatre reflected in emigration studies.....	20
<b>Vilna Ya. V.</b> Features of the "new drama" in Mark Kropyvnytskyi's play "Olesya".....	35
<b>Haievska N. M., Haievska O. V.</b> Creativity of I. K. Karpenko-Karyi in the assessment of S. Yefremov .....	48
<b>Hudyma A. O.</b> Artistic features and meaningful accents of Starytsky's historical dramaturgy .....	58
<b>Diachenko S. I.</b> Called for native stage (To the 175th anniversary of the birth of I. Tobilevych).....	70
<b>Zadorojna S. V.</b> "Nazar Stodolya" by T. Shevchenko in personal and the creative destive of I. Karpenko-Karyi.....	81
<b>Lenska S. V.</b> Dramaturgy of the theatre of the corypheses on Poltava stage.....	92

<b>Lushchii S. I.</b>	
Theatre of coryphaeues and "Berezil" theater in the works of literary critics of the Ukrainian diaspora.....	102
<b>Medvedchuk O. P.</b>	
Evolution of means of creation of satire and irony in the M. Kropyvnytsky's and Y. Vynnychuk's works (on the material of M. Kropyvnytsky's sketch "On Revision" and Y. Vynnychuk's novel "Malva Landa").....	112
<b>Moroz L. Z.</b>	
Comedy or tragicomedy? (From the creative experience of Mark Kropyvnytskyi).....	123
<b>Najenko M. K.</b>	
Mykola Hohol and theatre of coryphaei drama .....	137
<b>Naumenko N. V.</b>	
Interactions between the motifs of western and eastern philosophies in the works by Ivan Karpenko-Karyi.....	146
<b>Novykov A. O.</b>	
"The Ukrainian theatre is me": Marko Kropyvnytskyi in the context of national culture .....	161
<b>Pylypei O. V.</b>	
Expression of the author's position in the epistolary of I. Karpenko-Karyi .....	175
<b>Pohrebennyk V. F.</b>	
Ivan Karpenko-Karyi's creativity in Ivan Franko scientific perception.....	186
<b>Slipushko O. M., Katyuzhynska A. O.</b>	
The integration of paneuropean theatric traditions of the Baroque epoch into the historical drama of the luminaries .....	199

**Tkachenko T. I.**

Reinterpretation of prose texts in the plays  
of Myxajlo Staryczkyj ..... 210

**Kholod G. Ya.**

Specifics of using eidotechnology during the study of creativity  
I. Karpenko-Karyi in secondary education institutions ..... 220

**Tsilyna M. M.**

Onimization and transonimization as word-forming acts  
in the formation of M. Kropyvnytskyi..... 226

**Наукове видання**

# **ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

**Збірник наукових праць**

**Випуск 1(60)**

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



**Формат 60x84<sup>1/16</sup>. Ум. друк. арк. 14,0. Наклад 100. Зам. № 221-10200.  
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Іф8.  
Підписано до друку 14.09.21**

**Видавець і виготовлювач  
ВПЦ "Київський університет"**

**Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна**

**☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28**

**e-mail: vpc\_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua**

**http: vpc.knu.ua**

**Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02**