

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Монографії ч. 26

СТЕПАН ЧОРНИЙ

КАРПЕНКО - КАРИЙ І ТЕАТР



МЮНХЕН-НЬЮ-ЙОРК 1978

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Монографії ч. 26

СТЕПАН ЧОРНИЙ

КАРПЕНКО - КАРИЙ І ТЕАТР



diasporiana.org.ua

МІУНХЕН- НЬЮ-ЙОРК 1978

Copyright 1978
by author

(Ukrainian Free University)

All rights reserved, including the right to reproduce
this book or portions in any form without permission
in writing, except in the case of a brief quotation
embodied in critical articles and reviews.

München - New York 1978

Druck: UFU -Kleinoffset
Pienzenauerstr. 15
8000 München 80

UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT
UKRAINIAN FREE UNIVERSITY · UNIVERSITÉ UKRAINIENNE LIBRE

Reihe: Monographien · Series: Monographs · Serie: Monographies

Band 26 Vol.

STEPHEN S. CHORNEY

KARPENKO - KARYJ UND THEATER
KARPENKO - KARYJ ET THEATRE
KARPENKO - KARYJ AND THEATER

MÜNCHEN-NEW YORK 1978

Сцена - мій кумир, театр - священний храм для мене! Тільки з театру, як з храму крамарів, треба гнати і фарс, і оперетку; вони - позор іскуства, бо смак псують і тільки мішають пороком! Геть із театру! Мітлю слід їх замести!

/Карпенко-Карий/

В С Т У П

Про Карпенка-Карого написано вже чимало, зокрема в Україні, але, на жаль, силвета нашого драматурга й актора представлена в працях українських радянських критиків у тенденційному насвітленні з точки зору марксистської філософії та так званого соціалістичного реалізму. У всіх працях обов'язково підкреслюється "благотворний" вплив російської культури на творчість Карпенка-Карого, і не тільки Карпенка-Карого, а українських авторів взагалі.

Постать Карпенка-Карого і його місце в історії українського театру була моїм зацікавленням ще тоді, коли я працював на сцені як професійний актор. Працювати й розкривати внутрішній світ героїв, які він створив у своїх драматичних творах, завжди було цікаво й давало естетичне задоволення.

Спробуємо тепер дати синтезу творчої лабораторії великого майстра пера і сцени. Спробуємо проаналізувати погляд Карпенка-Карого на театр, його розуміння суті мистецтва, як розумів він значення мистецтва в житті людини та суспільства. Також постараємося проаналізувати всі ті естетичні принципи, якими користувався Карпенко-Карий як драматург і як актор.

Карпенко-Карий /Іван Карпович Тобілевич/ - це одна з краших постатей в українській драматургії та в історії українського театрального мистецтва другої половини XIX та початку XX сторіччя. Драми і комедії Карпенка-Карого це справді великий вклад

до скарбниці української театральної культури.

У драматургічній і сценічній діяльності Карпенка-Карого з особливою виразністю виявився зв'язок української драматургії і театру з життям і психікою українського народу, з видатними зразками театральної культури Західної Європи, довголітні традиції якої мали велике значення в розвитку таланту й естетичного смаку нашого драматурга й актора.

Карпенко-Карий у своїх драмах і комедіях виступає проти неправди, кривди й насильства, проти національного і соціального поневолення.

І. Франко високо оцінив Карпенка-Карого як визначного драматурга й великого артиста. Оцінюючи значення Карпенка-Карого в історії українського театру як драматурга й актора у статті-некролозі 1907 року Франко писав:

"Чим він був для України, для розвою її громадського та духового життя, се відчує кожний, хто чи то бачив на сцені, чи хоч би лише читав його твори; се зрозуміє 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 ширини та багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистрої обсервації та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки Росії, але й інших слов'янських народів".¹

Карпенко-Карий перший в українській драматургії зумів знайти свій власний шлях. Власна його стежка в історії української драматургії полягає у тому, що він перший виступив

"за межі шаблону - отієї романтично-етнографічної, з неодмінним коханням у центрі, драми й дав початки серйозної комедії, цінної і з громадського, і з мистецького погля-

1. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, Державне видавництво художньої літератури, Київ, 1955, стор. 448.

ду, як галерія типів, як образ справжнього, непідсолодженого життя, перетвореного глибоким і дужим талантом".²

Карпенко-Карий уже в своїй першій драмі БУРЛАКА /1883/ показує кращі ознаки драматургічного таланту, які згодом розгорнув у дальших своїх драматичних творах, правдиво змальовуючи широку панораму життя і боротьби українського народу за краще своє майбуття. Його п'єси користуються безупинним успіхом і не сходять з української сцени по сьогоднішній день.

Через усю свою творчість Карпенко-Карий проніс ідею громадського служіння українському народному театрові, мрію зробити театр доступним для широких мас простого народу, з глибин життя якого виростала його творчість. Теми, матеріал для сюжетів своїх п'єс черпав Карпенко-Карий із сучасної йому дійсності та з правдивих історичних джерел. Прототипів своїх драм і комедій на сучасні теми драматург бачив у дійсному житті міста і села. Кращі його історичні твори — САВА ЧАЛИЙ і БОНДАРІВНА — написані почасти на основі мотивів народних пісень, почасти на основі історичних джерел.

Карпенко-Карий старався дати театрові насамперед "справжню літературну драму та сатиричну комедію". І це завдання Карпенко-Карий здійснив блискуче.

Заслуги Карпенка-Карого в історії розвитку української драматургії і театру такі великі, що їх признають усі, навіть найгостріші критики, що часто-густо не погоджувалися з ідеями та сценічними естетичними принципами, що їх він пропагував у своїх

2. Єфремов, Сергій, Історія українського письменства, т. II, Київ-Ляйпціг, 1919, стор. 160.

драматичних творах та грі на сцені.

Народність, простота і сценічна життєва правда, виявлена в артистичних образах — це основні риси, що характеризують творчість Карпенка-Карого, риси близькі і сприйнятливі всякому модерному театрові. В драматургії Карпенка-Карого підкрелений соціологічний аспект, що його автор використовує як тло для віддзеркалення психологічних конфліктів героїв та змалювання їх духово-моральних якостей.

У Карпенка-Карого треба вчитися барвистій народній мови, драматургічної майстерности та глибини психологічної аналізи героїв. Не даремно І. Франко визнав його найкращим і найвидатнішим драматургом, "рівного якому не знає наша драматургія". І. Франко уважно стежив за появою кожного нового драматичного твору Карпенка-Карого, починаючи від БУРЛАКИ, аж до ЖИТЕЙСЬКОГО МОРЯ.

Уважнішого читача та вимогливішого критика, ніж І. Франко, у Карпенка-Карого, здається, не було.

"Цікава річ! — пише Франко, — оця штука під назвою "Чабан" /пізніша назва "Бурлака"/ була на конкурсі Виділу крайового у Львові — на тім самім, на яким першу премію одержала така безграмотна п'еса, як "Катря Чайківна"³, а другу премію одержав плягіят із Островського.⁴ Тільки тепер, прочитавши "Бурлаку", ми можемо до глибини душі завстидатися за наш тодішній літературно-драматичний ареопаг!"⁵

Навіть ті дослідники й критики Карпенка-Карого, що несправедливо й помилково аналізували його драматичні твори, не могли не признати мистецької вартости його драм і комедій. Наприклад, О. Огоновський, вибираючи з творів Карпенка-Карого окре-

3. Катря Чайківна — це твір Надії Кибальчич.

4. І. Франко має на увазі п'есу Мужичка К. Писанецького.

5. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 236.

мі місця, не беручи на увагу цілості, критикував "грубо-реалістичний" напрям, до якого, мовляв, мав нахил Карпенко-Карий.⁶

Та не тільки Огоновський, - ось думки новіших українських критиків про творчість Карпенка-Карого:

"Автор нагромаджує в своїх писаннях велику кількість побутового матеріалу, впроваджує соціальні і економічні мотиви, що кермують його героїв і героїнь... Однак наш автор не зміг ще вповні перемогти давнього традиційного шаблону, бо причіплює до нових елементів і нових мотивів, що входять в його драми і комедії як принцип, давній трикутник любові, де двоє любляться або хочуть любитися, а третій стає перепорою тій любові... Відтак придержується він подекуди перестарілих технічних традицій: довезних монологів і говорень набік. Але ці закиди - це дрібниця в порівнянні до того, що дають нам його драми".⁷

Ми погоджуємося з думкою С. Сфремова, який слушно підкреслює, що Ю. Кміт саме найбільше зупиняється над тим, що сам називає дрібницею, і доходить до таких "геркулесових стовпів дрібницеманії", що головним закидом проти БУРЛАКИ висуває ось яку наївну думку:

"...неефектовна й денунціяція Опанаса; нею псується вражіння симпатії, яку маємо до героя. Аби це вражіння полишилося в нас до кінця, мусить герой поступати чесно, явно".⁸

Зупиняючись над такими дрібницями, критик Ю. Кміт не показав читачам, яку, справді, артистичну вартість мають драматичні твори Карпенка-Карого.

І. Франко теж не погоджується з аналізою Ю. Кміта драматичних творів Карпенка-Карого. У "Примітці до статті Ю. Кміта про І. Тобілевича" Франко пише:

"Основна помилка Кміта, як і многих наших критиків, лежить в тім, що вони підсувають белетристам - в данім разі Кар-

6. Огоновський, О., Історія літератури руської, ч. II, в. 2, Львів, 1889, стор. 882.

7. Кміт, Ю., "Карпенко-Карий /Іван Тобілевич/", Літературно-Науковий Вістник, 1900, кн. VII, стор. 21-22.

8. Там само, стор. 3-4.

пенкові-Карому - якісь соціально-економічні та публіцистичні цілі: хотів, мовляв, змалювати стан сільського життя і т. ін. Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи не кладе собі такої мети, бо коли би так було справді, він написав би статистичну, чи економічну, чи історичну монографію, і мета була б досягнена. Артист коли кладе собі які завдання, то вони завжди лежать у обсягу психічного і морального життя. Для виконання тих завдань він користується відомими йому фактами з економічного чи соціального життя, теперішнього чи минулого; се його матеріал, се цегли та дилі, з яких він складає свою будову".⁹

Отже, як бачимо, І. Франко правильно розумів суть мистецтва. Сам він у своїх творах ніколи не ставив перед собою мети змалювання соціально-економічних аспектів, як чогось головного, основного, не бачив такої мети у Карпенка-Карого й інших письменників-сучасників, бо розумів, що кожний справжній мистець старасться змалювати внутрішній світ своїх героїв та його моральні якості. Коли автор ставить перед собою завдання змалювати соціально-економічні аспекти в своєму творі як основну мету, то він позбавляє твір артистичних вальорів, зводить його до тенденційної пропаганди, як це сьогодні роблять письменники, що користуються в літературі так званим методом соціалістичного реалізму.

Не можна також погодитися з думкою С. Петлюри, який пише драматичні твори Карпенка-Карого:

"Переглядаючи галерію психічних типів, змальованих нашим драматургом, ми в становищі історика літератури, здивовано сконстатували б в ній брак цілого ряду типічних фігур, створених останніми десятиліттями. Це фігури селянської голоти, як класа, як цілої соціальної групи, з властивими їй психологією, психічними рисами, соціальними і політичними змаганнями. Карпенко-Карий якось не звернув уваги на цю групу, не дивлячись на те, що вона за останнє десятиліття давала про себе знати іноді в бурхливих і в кож-

9. Франко, Іван, Про театр і драматургію, АН УРСР, Київ, 1957, стор. 184.

нім разі помітних для об'єктивного спостерігача формах. Лише епізодично, між іншим, він згадав про неї в своєму "Хазяїні". Стати за тему, за самостійний об'єкт драматичних концепцій в творчості нашого драматурга вона не стала".¹⁰

Ще даліше у своїх висновках про драматичні твори Карпенка-Карого пішов Д. Дорошенко. Ось що він пише:

"Ні одного цілком бездоганного й викінченого твору, — він нам не полишив і до скарбниці ідей, яким живе інтелігентне громадянство, не вніс нічого нового, оригінального, йдучи частенько навіть позаду свого часу; але в межах свого неабиякого таланта утворив чимало правдивих типів і оновив нашу драматичну літературу новим змістом".¹¹

Очевидно, що ці критики не зрозуміли Карпенка-Карого — справжнього артиста та його естетичних принципів. Наведені цитати показують, як часто критики суперечать самі собі, не вміють держатися на якійсь одній позиції, помиляються в своїх міркуваннях і характеризують драматурга або негативними рисами, тим, чого не створив Карпенко-Карий, або обмежуються загальними і, через те, невизначеними фразами.

Якщо б говорити про те, чого Карпенко-Карий не дав, то претенсіям не було б кінця-краю, але, як це цілком слушно підкреслив С. Єфремов, "образ його /Карпенка-Карого, С.Ч./ від того яснішим не зробиться, як і від загальних фраз та шаблонних присудів".¹²

У далеке минуле відійшли часи театральних вистав "спудеїв" Києво-Могиллянської Академії, ранні спроби І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, які вмурували перші цеголки в будову українського театру і драматургії новіших часів; в далеке мину-

10. Петлюра, С., "Пам'яті Івана Тобілевича /Карпенка-Карого/", Україна, 1907, IX, стор. 23.

11. Дорошенко, Д., "Іван Тобілевич /Карпенко-Карий/", Україна, 1907, стор. 126.

12. Єфремов, С., Карпенко-Карий, Київ-Ляйпціг /без року/, стор. 52.

ле, відійшла діяльність десятків драматичних гуртків. В українській літературі другої половини XIX ст. з'являється група видатних драматургів - Михайло Старицький, Марко Кропивницький, Карпенко-Карий, Іван Франко та інші. В царині музики Микола Лисенко і блискуче сузір'я артистичних талантів, якому міг би позавидувати і найкращий театр світу.

У гроні українських драматургів того часу Карпенко-Карий виділяється і силою свого таланту, і шириною зацікавлень. Драматичні твори Карпенка-Карого були справжньою енциклопедією свого часу. Він талановито в артистично-драматичній формі змалював українське село після скасування кріпацтва 1861 року.

І в жанрі трагедії, й особливо в жанрі комедії, кращі твори Карпенка-Карого ХАЗЯЇН та САВА ЧАЛИЙ - це ті верхів'я української драматургії, до яких автор зумів піднятися завдяки великому талантові, критичному сприйманню довкілля, глибокій аналізі явищ життя, що так майстерно й тонко спостерігало його артистичне око. Говорячи про комедію, то навряд чи можна назвати когось із драматургів сучасників Карпенка-Карого, щоб створив п'єсу, яка могла б рівнятися з такими його творами як ХАЗЯЇН, МАРТИН БОРУЛЯ, СТО ТИСЯЧ або СУСТА.

На переломі XIX і XX століть Карпенко-Карий став ніби "зворотною віхою" трьохсотлітнього розвитку українського театру; від інтермедій Якуба Гаватовича ПРОДАВ КОТА В МІШКУ та НАЙКРАЩИЙ СОН, що вперше їх виставлено 1619 року в день празника Івана Христителя на ярмарку в Кам'янці Струмиловій біля Львова; від репертуару Шкільного театру й Вертепу до драматичних творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, Т. Шевченка, М. Кропивницького та М. Старицького. Якщо уважно про-

стежити всі драматичні твори Карпенка-Карого, всю галерію типів - від мандрівних дяків-пиворізів із ЧУМАКІВ до Терентія Пузиря - мільйонера-аграрія; від брехливого Харка Ледачого до гнівного Гната Голого; від Опанаса Зінченка-Бурлаки, який перший вийшов на зустріч Карпенкові-Карому на його драматургічному шляху, і до Івана Барильченка, - вимогливого артиста сцени, який був би вже не чужий і в новітній психологічній драмі, - якщо уважно глянути на цю галерію типів, то побачимо, що Карпенко-Карий є справжнім спадкоємцем старої української бароккової вертепної драми і театру, що, пройшовши кризу відносно небагате надбання українського театру класицизму І. Котляревського та Квітки-Основ'яненка, як рівно ж романтичної драматургії Т. Шевченка, М. Костомарова і П. Куліша, створив новий напрям в українській драматургії - етнографічно-побутовий реалізм.

Драматургія Карпенка-Карого, з причини урядових обмежень, була переважно селянською своєю тематикою. Одначе цій селянській тематиці він зумів надати глибокий ідейно-мистецький зміст. ХАЗЯЇН, який цілком зріс на конкретному ґрунті села на півдні України, сприймається, як картина всього життя країни і народу.

Карпенко-Карий вважав, що драматичний твір, і зокрема сатирична комедія, повинен по-мистецькому віддзеркалювати процеси життя, повинен звертатися до суспільства, ставити перед ним важливіші проблеми та давати естетично-моральний корм.

Карпенко-Карий творив п'єси близькі й доступні народові, уникаючи примітивізму і навмисного збіднення твору. Усі його драматичні твори характерні простими сюжетами, звичайними, ніби вирваними з життя; глибоким розумінням психології селянина від

найми́та Омелька і проповідника артільности Мирона Серпокрила до великого землевласника Терентія Пузи́ря.

У своїх драматичних творах Карпенко-Карий висловлював любов до рідного краю й на́роду, віддзеркалював правдиві явища життя народу, живе відображення селянських злиднів, поневірянь, темряви, недолі, горя й болючого відчаю українського народу, що гнув спину й стогнав у російській й неволі, поневолений національно й соціально. Картини економічного визиску представив Карпенко-Карий не за економічними чи становими ознаками, а через чудово змальовані індивідуальні типи героїв, засобами глибокої психологічної аналізи.

Карпенко-Карий залишив нам порівняно невелику літературну спадщину. Проте з усіх літературних жанрів саме драматургія, якій він подарував вісімнадцять творів, була єдиною творчою стихією, що володіла його розумом, уявою і творчою волею.

До першої групи творів Карпенка-Карого треба зарахувати чотири драматичні твори: БУРЛАКУ /1883/, ПІДПАНКІВ /1886/, БЕЗТАЛАННУ /1886/, і НАЙМИЧКУ /1886/. Усі ці драматичні твори написані в перші роки творчости і мають одну із спільних ознак - жанрову єдність. У цих творах Карпенко-Карий виступив як палкий оборонець скривджених і зневажених селян, з яких знущаються "підпанки", сільська адміністрація в особі старшини Михайла Михайловича, сільського багатія Цокуля та інших. Автор змалював, як неможня частина селян бореться за свої людські права, викриваючи при цьому спекуляції й шахрайства старшини Михайла Михайловича. У цих п'єсах відбилося знання кріпосницького й напівкріпосницького побуту з

його атмосферою дикости, хижацтва, темряви, з культом насильства та адміністративних обмежень та утисків. Це не "хазяйське колесо" давить людей, як це було при дворі могутнього "князя-аграрія" Терентія Пузиря, а лиха воля багатих сусідів, аморальні пристрасті, безкарні дії начальників або невимовно важкий хатній побут. Названі чотири драми не дають ще тієї глибокої і послідовної психологічної аналізи, яка становить одну з сильніших рис артистичного вияву пізніших творів Карпенка-Карого.

Другу велику групу утворюють історичні драми: БОНДАРІВНА, ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ШЕЗНЕ, ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ, САВА ЧАЛИЙ і ГАНДЗЯ. У цих драматичних творах Карпенко-Карий звертається до героїчних і трагічних часів історії українського народу. Він використовує народні думи, пісні, перекази, вивчає історичні матеріали і намагається дати не тільки побутові деталі, не тільки справжні факти з минулого українського народу, але й передати дух і атмосферу старовини. Більшість історичних творів Карпенка-Карого знайомить нас з історією України з часів національно-визвольної боротьби проти сусідів-хижаків.

Третю групу творів Карпенка-Карого становлять комедії: РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ, МАРТИН БОРУЛЯ, СТО ТИСЯЧ, ЧУМАКИ та ХАЗЯЙН. Дещо осторонь стоїть цікава п'єса ПОНАД ДНІПРОМ. Саме в цих комедіях автор з великою артистичною майстерністю змалював нове українське село, нові економічні відносини в Україні, нових героїв та їх психологію, героїв, що ще їх не показували на сцені. Ці п'єси творив він на протязі п'ятнадцяти років /РО-

ЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ, 1885; СТО ТИСЯЧ, 1890; ЧУМАКИ, 1897; і ХАЗЯЇН, 1900/. Вивчаючи їх можна побачити, як зростала майстерність драматурга, як розвивалася його спостережливість та здібність охоплювати все ширше й ширше коло життєвих явищ.

До останньої групи драматичних творів Карпенка-Карого належать СУСТА та ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ, що мають автобіографічний характер.

Завдяки великому артистичному талантові Карпенко-Карий здобув собі місце серед кращих письменників української літератури та серед видатних драматургів європейського театру.

Ш Л Я Х Т О Б І Л Е В И Ч А - К А Р П Е Н К А - К А Р О Г О

Карпенко-Карий /Іван Карпович Тобілевич/ народився 10 вересня /29 серпня за старим стилем/ 1845 року в селі Арсенівці недалеко Єлисаветграду в родині управителя поміщицького маєтку. Батько з дворянського роду, а мати була кріпачкою, яку він перед одруженням викупив з неволі. З дитячих років на все життя запам'ятав майбутній актор і драматург своє товаришування з сільськими однолітками, казки та пісні матері, її розповіді про театральні вистави, що їх вона бачила, коли була в панів покоївкою.

Початкової освіти набирався він у дяка. У 1856 році батько записав його до Бобринецького повітового училища, яке він закінчив за три роки з відзначенням. Іван Тобілевич був надзвичайно здібний і тому, не дивлячись на схоластичну систему навчання і залізну дисципліну з доносами і жорстокими побоями, у червні 1859 року він закінчив Бобринецьку повітову школу та одержав у нагороду за гарне навчання книжку ЗІБРАННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ СТАТЕЙ Н.І. Пірогова, з написом на першій сторінці:

"Дана от Бобринецкого уездного училища ученику третьего класса Ивану Тобилевичу, за успехи в науках и благонравие, на публичном акте 21 июня 1859 года".¹³

На цьому і припинилося навчання майбутнього драматурга. Він

13. Стеценко, Л., Карпенко-Карий /І.К. Тобілевич/. Життя і творча діяльність, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, Київ, 1957, стор. 11.

хотів далі вчитись в гімназії й університеті, але для цього не було коштів. Отож на чотирнадцятому році життя довелося йому починати самостійний шлях життя. Батько допоміг йому влаштуватися на посаду писарчука в канцелярії станового пристава Абрамова у Малій Висці з платнею 2 карбованці і 50 копійок на місяць.

Незвична й нудна праця для чотирнадцятирічного юнака в непривітній і задушній атмосфері провінціальної канцелярії робила на нього погане враження. Про перші дні своєї праці та пригоди в канцеляріях Карпенко-Карий згодом у комедії МАРТИН БОРУЛЯ устами свого героя Степана говорив:

"Я, брат, зразу аж плакав, як оприділили мене в казначейство, - каже Степан Миколі, - своєму товаришеві. - Дали мені, знаєш, якусь відомість: одні графки та цифри. Очі розбіглися: не знаю, котру поставив, котру ставить; проминув одну графку, всунув цифру - не туди, нагородив харківмакогоників і заморочився так, що замість пісочниці взяв чорнильницю і покропив відомість. Злякався, щоб не прив'язали до столу та й утік..."¹⁴

Юнак Тобілевич і справді покинув був службу у пристава і пішки мандрував додому п'ятдесят кілометрів. Службові невдачі може б і не штовхнули його на цей крок, але благородне невинне серце і чиста душа юнака не могла стерпіти того, з чим зустрівся він на службі. Майже кожного вечора канцеляристи пристава влаштовували традиційні розваги з горілкою, картами й молодими, примушуючи Тобілевича пити горілку і стояти на варті під дверима, щоб, бува, хто не застукав їх за огидними оргіями. Хлопець не міг цього стерпіти і, хоч знав, що батько буде сварити, але покинув Малу Виску, не повертаючись більше до неї. Сидіти без

14. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. I, стор. 326.

діла вдома не можна було. Щоб батько не сердився, Іван Карпович пішов до Бобринця і влаштувався писарчуком у рагуші. Згодом, у 1864 році, в кінці січня він одержав пропозицію перейти на службу до Бобринецького повітового суду. У суді він спочатку одержав посаду канцелярського "служителя третього розряду" з оплатою 14 карбованців на місяць, а після двох місяців йому запропоновано посаду столоначальника по кримінальній частині. Хоч мрії про університетські студії не могли здійснитися, але прагнення знання не покидало його ніколи. У вільні від праці вечори Іван Тобілевич багато й наполегливо читав та намагався знайти в книжках інший, кращий світ ніж той, що він бачив довкола себе. Постійне читання книжок ушляхетнювало майбутнього драматурга, змушувало його призадумуватися над складними проблемами довічного життя та шукати в ньому ширшої правди.

Хоч якими нудними були дні служби в Малій Висці і Бобринці, проте вони збагатили життєвий досвід майбутнього драматурга й артиста. На службі він часто зустрічався з людьми різних станів, характерів, професій і переконань. Іван Тобілевич зустрічався з простими людьми, які приходили з різними скаргами та справами, він навчився розуміти їх душу і все більше й більше переймався співчуттям і любов'ю до простого народу і ненавидів тих, хто кривдив цей народ.

Іванові Тобілевичеві було шістнадцять років, коли Україна виводила на вічний спочинок тлінні останки Тараса Шевченка на Канівську гору і там висипала над ним високу могилу. Треба гадати, що від того часу обдарований і вдумливий юнак Тобілевич не раз призадумувався над глибоким змістом Шевченкових пророчих

творів, які сталили й гартували його душу і вказували шлях до добра, справедливості й людської гідності.

Старий рід Тобілевичів належав колись до багатих і знатних шляхетських фамілій, але згодом, десь у другій половині XVIII століття зубожів, і Карпові Адамовичу Тобілевичеві /батькові драматурга/ у спадщині залишилися тільки папери, в яких було сказано про те, що рід Тобілевичів належить до дворянського стану, грамота за підписом двадцяти дворян про те, що Тобілевичі вели "спосіб життя присущий дворянам" та герб Тривдар, що представляв якісь героїчні вчинки предків у військових походах. Згодом, пожовклі та припалі пилом часу папери втратили своє значення і родина Тобілевичів не користувалася тими правами і привілеями, які були надані дворянам у царській Росії. Довгі роки старався Карпо Адамович про признання дворянських прав для своєї родини, турбуючись про майбутнє своїх дітей, але з цього нічого не вийшло. В одних паперах прізвище Тобілевичів було написано "Тобилевич", а в других - "Тобелевич", і його довголітнє клопотання залишилось без наслідків. Згодом, ця "трагікомічна історія" стала основою сюжету комедії Карпенка-Карого **МАРТИН БОРУЛЯ**.

Мати Карпенка-Карого Євдокія Зінов'ївна, дівоче прізвище Садовська, була кріпачкою і служила покоївкою у панів Золотницьких із Катеринославщини. Карпо Адамович викупив її з кріпацтва й одружився з нею. Молоді поселилися недалеко містечка Малої Виски, де Карпо Адамович служив тоді управителем одного з поміщицьких маєтків. Сім'я Тобілевичів визначалася великою чесністю, вродженою культурою та працьовитістю. Батько був люди-

ною фізично здоровою, енергійною, із почуттям гумору. Крім того, він мав дуже гарний голос і любив співати народні пісні. Мати Карпенка-Карого була контрастом до свого чоловіка. В неї була надзвичайно спокійна і лагідна вдача, ніжна глибока поетична душа і велика пристрасть до пісень та до всього гарного, артистичного. Коли вона була ще дівчиною і як прислуга роз'їжджала чи до Златополя, чи до Новгороду, чи Вознесенська, вона дуже часто бачила в театрі вистави різних п'єс, а зокрема НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ І. Котляревського, яку полюбила всім серцем і душею і, не вміючи читати, вивчила її згодом напам'ять із чужого голосу. Сім'я Тобілевичів жила дружно. Достатки мали скромні. Батько часто роз'їжджав у службових справах і приїжджав додому перед неділею чи святом. Матері довелось порядкувати всіми господарськими справами. Іван був першим сином. Пізніше ще народився Михайло, Петро, Марія, Микола і Панас. Четверо з них – Іван, Марія, Микола й Панас стали пізніше визначними українськими артистами. Іван виступав на сцені і в драматургії під псевдонімом Карпенка-Карого. Микола на честь матері прибрав собі псевдонім – Садовський, а Панас, наймолодший із Тобілевичів був відомим актором і режисером під псевдонімом – Саксаганський. До речі, не тільки Панас, а й Іван та й Микола були також не тільки акторами, а й прекрасними режисерами, а їх сестра Марія /Барілотті/ належала до найкращих співачок та артисток на той час. Усі вони, кожен по-своєму збагачували скарбницю української театральної культури і вписали не одну славу сторінку до історії українського театрального мистецтва.

Івана Тобілевича манив театр. Не було це хвилеве юнацьке захоплення, ані бажання розважитись чи втекти від осоружної служби; це було природним покликанням, потребою його ніжної артистичної душі, яка в усьому відчувала красу: і в мальовничій українській природі, й у співі пташок, у палітрі найрізномодніших барв і тонів безмежних українських степів.

У матері Карпенка-Карого був чудовий голос. Вона з великим ніжним почуттям співала народні пісні, знала напам'ять НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ Котляревського, співала пісні Наталки, збуджуючи й збагачуючи любов у своїх дітей до народної творчості й театру. Пристрасть до театру затьмарила всі інтереси артистичної душі хлопця. Світогляд Івана Тобілевича зумовлений тим середовищем, в якому він прийшов на світ і виховувався. А народився він у часи кріпацької неволі і кріпосницького шаленства. Він жив переважно на селі до чотирнадцятого року життя. Тут йому часто доводилося бути свідком свавілля поміщиків-кріпосників та їх розправи над кріпаками. Повчаючи дітей, батько часто говорив: "Нехай панам собаки служать, а не добрі люди!" Все це зароджувало в душі і свідомості майбутнього драматурга погорду й ненависть до кривдників і любов до простого народу - ті почуття, що згодом знайшли яскравий вираз у п'єсі з часів кріпацтва ПРИСЛУЖНИКИ /НЕ ТАК ПАНИ, ЯК ПІДПАНКИ/.

Мати Карпенка-Карого, отже, була першою вчителькою своїх дітей. Зазнавши страшних злиднів кріпацької неволі, вона плекала у своїх діток любов до народу, збуджувала зацікавлення до багатой, поетичної народної творчості. І малий Івась на протязі усього свого життя залишився вірним тим почуттям, що їх він ви-

ніс з батьківської хати.

Жорстокість самого життя поставила Карпенка-Карого в такі умови, в яких на кожному кроці він бачив і переживав страшну трагедію українського народу. З одного боку він бачив злиденне життя робітників, селян-хліборобів, нужденних наймитів, а з другого боку, - бундючне панство, що потопало в неробстві, забавах та розпусті.

Карпенко-Карий придивлявся і вивчав це середовище панського багна, лицемірства, визиску, насильства і топтання людської гідності.

Любов і пошана до кривдженого народу, любов до мистецтва, а зокрема до театру жевріла в серці, виростала в артистичній душі Карпенка-Карого, черпаючи наснагу з бездонної глибини усної народної творчості та краших творів української та світової літератури.

Дуже до речі буде підкреслити той факт, що Карпенко-Карий залишився на українському ґрунті і не тільки не збільшив собою армії перекинчиків-яничарів, а, навпаки, став одним із могутніх піонерів українського відродження останніх десятиліть XIX ст. Були, значить, конструктивні українські впливи, які гальмували зріст рабського малоросійства, запроданства й відходу від рідного кореня української національної культури. І ці національно-превентивні впливи ми постарасмося віддзеркалити на основі відомих фактів із його життя. Як уже сказано, Карпенко-Карий виніс ще з дому "добрий ґрунт та підвалину"¹⁵ у вихованні в ду-

15. Бфремов, Сергій, Карпенко-Карий, стор. 21.

сі українських народних традицій та національної свідомости.

Працюючи в ратуші в Бобринці, Карпенко-Карий познайомився зі старим актором українського театру Голубовським, що колись працював у трупі Млотковського, та з Марком Кропивницьким. Тут, у Бобринці, розпочали свою театральні діяльність М. Кропивницький і члени талановитої сім'ї Тобілевичів, що згодом прикрасила український театр славними іменами І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського та М. Садовської-Барілотті.

Група місцевої молоді вирішила присвятити своє дозвілля аматорським виставам. Перші вистави, в яких бере участь шістнадцятирічний М. Кропивницький, відбувалися восени 1856 року в будинку його матері, що брала активну участь у театральних починаннях свого родича М. Дубровинського та його приятеля А. Ворникова - надхненників і організаторів театральних вистав у Бобринці.

Через деякий час молоді аматори винайняли велике приміщення, переобладнали його і ставили там НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ, ШЕЛЬМЕНКА-ДЕНЩИКА, СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ тощо. Наприкінці 50-х років до керівництва гуртком приєднується, згаданий уже, колишній актор, а тепер службовець місцевої ратуші Голубовський. Він узявся виховувати аматорів на творчих традиціях школи сценічної майстерності М. Щепкіна, К. Соленика та І. Дрейсіга.

Гурток аматорів театру швидко став гарним культурним осередком, навколо якого гуртувалася молодь та інтелігенція міста. Серед талановитих ентузіастів, що посвячували все своє дозвілля театрові, було багато обдарованих людей. Провідні ролі у виставах грали: Іван Тобілевич, його брати Михайло і Петро з дружиною, подружжя Кольчицьких, Л. Жулінський - батько відомих зго-

дом акторів трупи Саксаганського - О. Жулінського та Р. Чичорського, О. Дерев'янкін, А. Дубовецький, Є. Мячиков та інші.

У 1863 році аматорський гурток очолив М. Кропивницький, який влаштувався на посаду в Бобринецькій ратуші. Тут він здійснив постанову свого першого драматичного твору - МИКИТА СТАРОСТЕНКО, над яким почав працювати ще в Києві і закінчив у Бобринці 23 липня 1863 року. У цій п'єсі, що її він згодом переробив у драму ДАЙ СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ, віддзеркалено внутрішній світ героїв на тлі суспільно-економічних перетворень після скасування кріпацтва. Ентузіясти аматорського театру працювали інтенсивно й наполегливо. Майже щонеділі вони давали вистави з неабияким успіхом, який вони завойовували, очевидно, ще не зрілою акторською майстерністю, а талановитістю та вродженим хистом мистецтва перевтілення та зовнішніми даними.

В аматорському театрі панувала творча атмосфера. Аматори розучували ролі, співали в хорі, майстрували й малювали декорації, обставляли сцену, переписували ноти, писали оголошення й афіші. У гуртку жваво обговорювали творчі досягнення, критикували помилки товаришів. З цього приводу часто вибухали палкі суперечки, в яких брали участь і глядачі; обговорювали й оцінювали явища суспільного життя, прочитаної книги тощо. Так спільно вироблялися власні погляди на призначення й роль культури та мистецтва в суспільному житті.

Особисте знайомство, а пізніше міцна дружба М. Кропивницького з М. Лисенком, М. Старицьким, братами Тобілевичами та іншими видатними діячами українського культурного руху, сприяла налагодженню взаєморозуміння і визначення спільних ідейно-естетичних зав-

дань, принципів побудови українського народного театру, розв'язанню яких вони присвятили усе своє життя.

З перенесенням повітового центру з Бобринця до Єлисаветград - великого на той час промислового міста - на початку 1876 року туди переїхала більшість бобринецьких урядовців, в тому числі й І. Тобілевич. Тут ентузіясти театрального мистецтва вступили до "Артистичного товариства", що його нещодавно в Єлисаветграді заснувало подружжя херсонських поміщиків Н. та О. Тарновські. Під керівництвом І. Тобілевича, якого наприкінці 1876 року товариство обрало своїм керівником, почалася нова ера діяльності аматорського театру. Серед учасників товариства, крім з бобринецького гуртка, були: етнограф і фольклорист О. Русов /колишній учасник "Першого музично-драматичного гуртка м. Києва"; В. Островерхий - актор полтавського драматичного гуртка, що ним керував на початку 60-х років Дмитро Старицький; учитель військової школи М. Федоровський, - колишній студент і учасник театру Київського університету. До них приєдналася талановита Надія Тарковська - згодом дружина І. Тобілевича; а також обдаровані виконавці характерних ролей П. Зелений і М. Новицький, діяч місцевого земства П. Радкевич та інші.

У режисерській роботі І. Тобілевича було багато рис, спільних з режисурою М. Старицького, М. Кропивницького, Л. Глібова, О. Марковича та І. Лагоди. Усі вони вважали сцену народною трибуною голошення добра, справедливості, високих ідеалів моралі й чесности.

Аматорські вистави 70-х років у Єлисаветграді були яскравим, самобутнім явищем, що виявили й згуртували талановиті творчі сили. Перетворення аматорського гуртка у професійний театр було

вже тільки питанням часу та сприятливих умов. Однак адміністративні заборони розвитку української мови й культури після Ваулівського циркуляру 1863 року й особливо після Емського указу 1876 року безжалісно обірвали розвиток творчого росту української театральної культури.

Треба гадати, що і думки, і праця молодих піонерів українського театру, яку вони так завзято самотужки провадили, була, як підкреслює С. Єфремов,

"почасти стихійного почування себе українцями, почасти далеким одгомонам тих ідей, що вироблялися в центрах українського руху тоді - в Петербурзі, Києві та Полтаві. Справжньої свідомости либонь ще не було - була тяга до неї. Коли для Кропивницького велику послугу в тому зробив Кониський, то для Карпенка-Карого українська свідомість прийшла згодом в образі відомого Дмитра Пильчикова".¹⁶

Пильчиків мало відомий у ширших колах українського громадянства, так само, як Леонід Смоленський. Проте в історії українського національного відродження обидва вони відіграли таку велику роль, з якою не порівняється може діяльність й декого з відомих людей.

Член Кирило-Методіївського Братства, Пильчиків пізніше вчителював у Полтаві, Одесі, Херсоні, і скрізь згуртував довкола себе громаду, вміючи показати своїм слухачам осяйні перспективи народного відродження.

"Людина жива, чутка до всього доброго, вільного, прекрасного; людина жвава, перенятлива, з душею поетичною, з глибоким переконанням українським, з широкими поглядами політичними і з здоровою ерудицією історичною - він раз же причарував мене до себе. В житті моєму не багатько людей, щоб я був до них такий вдячний, як до Дмитра Пи-

16. Там само.

льчикова за той світ, що... світить мені на стежці мого життя і праці задля України-Руси".¹⁷

Для порівняння наводимо також думку С. Тобілевич¹⁸ про Дмитра Пильчикова:

"Самий слогад про Пильчикова і на схилку життя запалював у душі в Івана давній молодий ентузіязм, який будили в ньому проповіді того справжнього апостола науки і народолюбних ідеалів... Ніби новий світ блиснув йому в надхненному слові нового знайомого. Увесь свій вільний час він перебував у Пильчикова і з цього часу він почув, що вступила нова ера для його духового розвою, що його сіре, одноманітне життя розцвітає живим цвітом нових питань і інтересів... Тільки дякуючи його світлому умові, його силі слова і переконань, що гуртувала біля нього думаючу молодь, Іван став тим, чим був уже до кінця віку - щирим народолюбцем взагалі, а свідомим українцем в окремности".¹⁹

Очевидно, Пильчиків, з яким Карпенко-Карий познайомився в Херсоні 1863 року, зумів прищепити в душі юнака любов до рідного краю, освітити йому його власні стихійні стремління, спрямувати їх у певний світогляд. Зібрання у Пильчикова, книжки, що їх читав І. Тобілевич за його порадою, розмови, - все це захоплювало юнака і він по-новому починає дивитися на складні процеси життя тогочасного суспільства. Крім того, Пильчиків зі своєю теорією користи для громади від кожного доброго працівника на кожному становищі, розвіяв сумніви І. Тобілевича щодо його служби. А що ці сумніви були, що не легко дісталось Тобілевичеві його службове становище, показують ті бурхливі пориви протесту, які інколи охоплювали його. Надзвичайно витриманий і чесний до своїх обов'язків, він часом кидав усе, цілими тижнями не ходив до праці, приставав до відчайдушних гультяїв і в цьому

17. Кониський, О., "Дмитро Пильчиків", Зоря, 1894, стор. 92.

18. Дружина Карпенка-Карого.

19. Тобілевич, С., "Життя Івана Тобілевича", Л.Н.В., 1913, кн. III, стор. 351.

гурті втихомирював душу, яка намучилася над картинами людського горя, що так рясно постачала йому служба.

Вплив Пильчикова зміцняв дальші знайомства, що їх шукав і знаходив Карпенко-Карий. Г. Стрижевський, В. Менчиць, др. Михайлич, і взагалі весь Єлисаветградський гурток, а згодом, коли зв'язки поширилися на Одесу й Київ, такі визначні діячі тодішнього українства, як Смоленський, Антонович, пізніше приятелювання з Є. Чикаленком, М. Комаровим, О. Русовим, - усі ці імена показують, звідки Карпенко-Карий черпав снагу й енергію для формування свого світогляду.

Народолюбне письменство будило й гартувало в І. Тобілевичеві бажання служити народові, а українські ідеологічні впливи Пильчикова, Смоленського й інших збагачували й ушляхотнювали його душу, зміцнювали любов до рідного краю. До того треба ще додати любов і прив'язання до родинних традицій та глибоке знання життя свого народу. В такий спосіб з російського чиновника विकристалізувався свідомий український патріот, що й на службі поведився згідно зі своїми принципами, нагромаджуючи в собі, покищо, той матеріял та життєвий досвід, що згодом стали йому в пригоді в його літературній і сценічній творчості.

У Єлисаветграді познайомився Карпенко-Карий також із викладачем юнкерського училища М. Федоровським, який був ініціатором утворення в Єлисаветграді в 60-х роках Товариства для поширення ремесла і грамотности. Федоровський також був організатором у 1867 році так званої "Ремісничо-грамотної школи", в якій зовсім безкоштовно могли навчатися і здобувати професію найбільш діти міського населення, а згодом також і діти селян. Це була

справді перша народна школа в Єлисаветграді.

Розгортаючи поволі свою діяльність, Товариство згодом організувало дитячий будинок для підкинутих дітей, нічліжний дім для старців /жебраків/, організувало Комітет народного здоров'я, де безплатно могли лікуватися бідні люди. Товариство також взяло на себе обов'язок піклування бідними учнями та їх родинами.

Іван Тобілевич без найменшого вагання вступив у члени цього Товариства і швидко став одним із найактивніших його діячів.

У 70-х роках XIX ст. на Україні пошавляється соціально-національний визвольний рух, що його очолювали переважно українські народники, які відрізнялись своєю програмою та взагалі духовим змістом від російських народників. Українські народники вбачали мету й зміст своєї праці у просвітянсько-культурницькій діяльності серед українського народу. Проф. Ю. Бойко виразно підкреслює різницю між українськими й російськими народниками 70-х років XIX ст.

"Збереглася досить докладна статистика національного складу російського народницького руху. Вона показує, що основним етнічним елементом цього руху були росіяни, хоча поруч них значна кількість була й вихідців з інших націй Російської імперії. Потрапляючи в російський народницький рух, ці "іногородці" цілковито втрачали своє національне обличчя і ставали "общеросами", переймалися російською ментальністю і її відображали.

Всупереч цьому існувала окрема народницька українська течія, істотно відмінна своєю духовою природою від російського народництва. Український хлопоманський народницький рух наголошував своєрідність психіки українського народу, його побуту і господарства.

В основі своєї українське народництво бачило своє поклонання в культурницькій праці серед народу /згадати б Радюка в повісті "Хмари" Нечуя-Левицького/, тоді, як російські народники до культурницької праці звернулися пізніше, у 80-х роках, що було вже показником прагнення їхнього руху.

З культурницькою діяльністю українського народництва зв'язаний його глибоко конструктивний характер. Культурна праця розумілась як національна і у випадках радикалізації настроїв приводила до національно-революційних кличів.

"Українська Марсельєза" Одеської Громади звучала:

Вперед, вперед, сини України,
Славутній час вже наступив:
Супроти нашої країни
Злий ворог прапор розпустив.
До зброї, громадо!
Ставаймо в ряди,
Щоб вражою кров'ю
Замить борозди.
Хіба не чуть, які по селах
Усюди стони роздались,
На наших рідних, невеселих
Ворожі списи піднялись.

Національна мета зафарблювала діяльність українських народників у всіх її виявах і формах. Релігійність вони вважали ідеальною прикметою українського селянина і оспівували її в поезії /напр., "Великдень" І. Манджури/, поетизували патріархальні відносини між духівництвом і селянами /"Старосвітські батюшки і матушки" Нечуя-Левицького/. Тоді як російські народники клали натиск на соціалістичних нахилах російського селянина, наші хлопомани наголошували індивідуалізм нашого селянства. Видатний український народник І. Житецький говорив з ворожістю проти тих агітаторів, що носили в одній кишені "Кобзар" Шевченка, а в другій Маркса..."²⁰

Серед такої загальної суспільно-політичної ситуації розвивалося й міцніло Єлисаветградське Товариство.

Іван Тобілевич поставив перед собою завдання ширити просвітянсько-культурницькі ідеї серед української молоді і в цьому він домогся значних успіхів. За його ініціативою організовано в Єлисаветграді гурток самоосвіти з учнів реального училища. Згодом, коли Товариство розгромили жандарми, один із його членів, - Дудін, перебуваючи в Єлисаветградській в'язниці, записав цікавий документ:

"Багато осіб заторкнуті цим рухом, і в тому числі Іван То-

20. Бойко, Ю., проф., Російське народництво як джерело Ленінізму-Сталінізму, Мюнхен, 1959, стор. 18-19.

білевич з дружиною Надією Карлівною /сьогодні покійною/. Ось ці особи, а також і др. Михалевич, і були, головним чином, особами, що викликали, хоча і не прямо, цей рух серед шкільної молоді, про який ми говоримо...

Чи була ця ідея продуктом їх самостійних роздумів, чи підказали їм Тобілевич і Михалевич або хто-небудь інший, сказати точно тяжко, але у всякому разі можна ствердити, що ідея ця з'явилася внаслідок того впливу, що його мали на них обидвох і Тобілевич, і Михалевич. Зрозуміла річ, що перші пропагандистські спроби Тарковського і Чикаленка були невмілі, уривчасті і заторкнули не багатьох осіб, як, наприклад, А. Баранова, Терлецького, дівчат Шевченко і Миятович... Вони зорганізували в цей час у себе в помешканні /у Тобілевича/ читання найновіших творів народницької школи і популярних статей з суспільно-громадської проблематики..."²¹

В Кіровоградському обласному архіві зберігаються документи, в яких говориться, що Іван Карпович Тобілевич часто використовував посаду секретаря поліції для конспірування праці Товариства. У своїх спогадах П. Михалевич говорить:

"Карпенко-Карий, який був обізнаний з багатьма поліцейськими справами по наглядові, дав дуже цінні інформації паспартного характеру, що послужили матеріалом для фабрикації нелегальних паспортів..."²²

Про це саме сказано в "Огляді..." Дудіна:

"Махонін узяв від Тарковського 14-й том законів, що належав до Івана Тобілевича, з метою підробки фальшивих паспортів та інших подібних документів..."²³

Саме в той час, коли Тобілевич розгорнув свою діяльність у суспільно-громадських гуртках, у нього зародилася думка спробувати писати літературні твори. Цілком можливо, що він почав писати під впливом прочитаних творів О. Герцена, який говорив, що для народу, який позбавлений політичної свободи,

"література - це єдина трибуна, з висоти якої він може примусити почути крик свого обурення і своєї совісті..."²⁴

-
21. Кіровоградський обласний державний архів, Архівний фонд, інв. 2, арк. 1-3, стор. 27.
 22. Там само, стор. 31.
 23. Там таки.
 24. Герцен, А.И., Полное собрание сочинений, т. VI, ч. 2, Москва, 1919, стор. 350.

У 1881 році Іван Тобілевич написав перший свій літературний твір - оповідання "Новобранець", яке 1863 року М. Старицький надрукував у своєму альманасі РАДА. Оповідання було опубліковане за підписом Гната Карого.

Елисаветград був другим після Одеси культурним центром цієї частини України. В різний час сюди приїжджали на гастролі такі відомі артисти, як О. Правдін, В. Самойлов, Ф. Горєв, В. Іванов-Козельський. Виступали тут і прославлені композитори М. Мусоргський, А. Рубінштайн, Ф. Ліст. Місцева газета ЕЛИСАВЕТГРАДСКИЙ ВЕСТНИК не без підстав писала, що "елисаветградці люблять хороших акторів, хороших музик, хороших співаків".

З російського театрального репертуару, ще з молодих років, найбільше подобалися Карпенкові-Карому герої із п'єс О. Островського і О. Грибєдова. В часи, коли йому довелося працювати секретарем поліції в Елисаветграді, він познайомився з артистами російського театру, виступав часто в їхньому ансамблі, граючи з успіхом ролю Жадова в ДОХОДНОМ МЕСТЕ О. Островського.

Сучасники І. Тобілевича розказують, що він грав Жадова, як не міг жаден професійний актор перевтілити його на сцені.²⁵

І. Тобілевичеві пропонували працювати в російському театрі, але він мріяв про український театр.

Під його керівництвом відбувалися вистави аматорського театру в Елисаветграді, дохід з яких був призначений на користь ремісничої школи для незаможних дітей.

"В громадському клубі, під керівництвом п. Карпенка-Каро-

25. Тобілевич, С., "Життя Івана Тобілевича", Л.Н.В., 1913, кн. III, стор. 532., кн. VII-VIII, стор. 162.

го в 1874-1876 рр. грав аматорський гурток на користь піклування про бідних учнів; участь брали пл. Грузевич, Нечай та ін. Відомо також, що окремі українські п'єси виставлялись і в інших містах: Полтаві і Харкові".²⁶

Ці заходи вимагали дуже багато праці, але Карпенко-Карий не звертав на це уваги. Праця давала йому моральне задоволення, бо приносила користь для людей, а це для нього було найважливіше.

Допомога бідним людям, обстоювання й заступництво покривджених не до смаку було деяким співробітникам І. Тобілевича, а любов до українського театру викликала в них обурення, що стало причиною звільнення І. Тобілевича з посади секретаря поліції.

Треба також підкреслити, що звільнення Карпенка-Карого з посади секретаря поліції було попереджене ще хвилику реакції після вбивства царя Олександра II.

Поліція ще нічого не знала про громадську діяльність І. Тобілевича. Вона тільки догадувалась, що в особі секретаря Єлисаветградського управління поліції "криється ворог Російської імперії".

У 1883 році, 4 жовтня /за старим стилем/ за розпорядженням міністра внутрішніх справ Карпенка-Карого звільнено з державної посади секретаря поліції. Звільнення зі служби Карпенко-Карий сприйняв спокійно, а його найближчі друзі навіть раділи з цього. Тепер, мовляв, є у Івана Карповича можливість зробити щось хороше і значне для українського театру. А І. Франко згодом сказав, що у 1883 році "царський уряд втратив поліцейного пристава,

26. Корифеи украинской сцены, Київ, 1901, стор. 15.

а Україна знайшла драматурга Карпенка-Карого".²⁷

Після звільнення з посади Іван Тобілевич переїхав з дітьми на хутір "Надію". Хутір цей був дорогим і рідним затишком у всіх його життєвих неудахах.

Земля ця належала колись батьковій першій дружині Карпенка-Карого Карлові Тарковському. У 1870 році панувала страшна пошесть холери і старі Тарковські померли обоє в один день від цієї пошести і частина цієї землі дісталася їх дочці Надії, з якою одружився Карпенко-Карий на початку 1870 року. Вона також захоплювалася театром, брала активну участь в аматорських виставах. Завдяки хазяйновитості Тобілевичів, зокрема батька Карпа Адамовича, голий горбок над комিশоватою Сугаклею перетворився помалу у мальовничий закуток степової України. Карпенко-Карий жив то в Єлисаветграді, то тут на господарстві. Надії Карлівні не довелося пожити на цьому хуторі, бо захворіла вона на туберкульозу і невмолима смерть обірвала передчасно її життя весною 1880 року. На спомин про кохану дружину Карпенко-Карий назвав цей хутір її ім'ям. Він дуже любив цей хутір. Кожного року, у кошовицю та жнива, він брав відпустку і приїжджав на хутір. Ціле літо працював він тут коло землі, ходив за плугом, косив і виконував усі роботи, зв'язані з господарством, - і робив це він не як дилетант, а як справжнісінький селянин-хлібороб. Є. Чикаленко пише у своїх спогадах про І. Тобілевича - Карпенка-Карого, що такий спосіб життя

"виник у нього під впливом тодішньої народницької літера-

27. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. I, Державне видавництво художньої літератури, Київ, 1960, стор. 10.

тури, а особливо "Писем из деревни" Енгельгардта, що величезне робили враження на тодішню молодь і збирали в Батишево до Енгельгардта та й по інших міснях цілі колонії з інтелігентних хліборобів, так званих "тонконогих". Однією з таких колоній і був хутір Тобілевича; в "Надію" кожного літа наїздило багато молоді, що вчилась практично робити коло хліба".²⁸

Вісімнадцять років життя І. Тобілевича в Єлисаветграді – це час невпинного зростання його світогляду, час його кипучої діяльності на користь рідного народу, – це своєрідні його університети. Поступово в суперечках, у процесі дискусій Тобілевич виробляв свої власні погляди на суспільно-громадське життя. Його шлях – це шлях зростання і кристалізації моральних та естетичних поглядів та принципів; час невтомного шукання відповідей на хвилюючі питання доби.

Він не був пасивним свідком подій. Він вірив у можливість поліпшення незавидної долі свого народу і робив усе, що міг і як міг, для того, щоб полегшити становище українського народу, допомогти йому в його змаганнях за краще майбуття. Безпосередня участь Тобілевича у громадсько-культурному житті була тим ґрунтом, на якому зростала й розквітла його творчість.

Заборона українських театральних вистав Ємським указом 1876 року не могла залишитися в силі, як це підкреслює Д. Антонович у своїй праці ТРИСТА РОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ. Українське громадянство постійно підіймало цю справу і сенаторські ревізії, що були тоді модні, під впливом українських діячів, висловлювалися за скасування тієї заборони. Проте, не дивлячись на урядову заборону, за дозволом місцевої адміністрації в деяких міс-

28. Чикаленко, Є., "І.К. Тобілевич", Рада, 1909, ч. 198.

тах відбувалися українські вистави. Бували подекуди аматорські вистави у приватних домах при "закритих дверях", тільки для знайомих, без продажу квитків, отже, не потребували дозволу. У Києві, наприклад, мали великі зали з приладдям для домашніх вистав проф. О. Кістяківський і О. Кониський. У їх господарств молодь грала вистави і вся українська громада Києва приходила на ці вечори. У 1860 році київський губернатор на свою відповідальність дозволив українські вистави з "благодібною метою". Тільки професійні трупи не могли ставити українських вистав.

Восени 1881 року професійні трупи нарешті одержали дозвіл ставити українські вистави. Дозвіл одержано цілком несподівано. М. Садовський, який був тоді ще офіцером російської армії, приїхав саме тоді до Кременчука в гості до М. Кропивницького. І тут, у Кропивницького, почалися гарячі розмови про театр, репертуар, акторів тощо. Кропивницький намовляв Садовського іти на сцену. Садовський не мав найменшого бажання працювати на російській сцені²⁹, і вони мріяли разом про те, коли можна буде знову почати українські вистави. Під час тієї розмови нагодився Г. Ашкаренко і дуже стурбовано почав розказувати Кропивницькому, що сьогодні один актор утік; учора взяв аванс, а сьогодні утік.

- Знаєш що, - каже йому Кропивницький, - ось мій приятель, офіцер, якого я оце весь час підбиваю йти на сцену, а він згоджується тільки під умовою, коли б можна було грати українські п'єси. Сідай ти зараз за стіл і пиши слізну просьбу до міністра внутрішніх справ, щоб дозволив, і коли діло вигорить, ти уб'єш двох зайців: будеш мати акто-

29. Антонович, Д., Триста років українського театру, Прага, 1925, стор. 124.

ра і полатаєшся так, що ще вискочиш з баришем. Я б і сам написав, та у мене нема такої підстави, як у тебе, бо я тільки актор, а ти ж, як антрепренер та ще й полтавський дворянин, маєш підставу.³⁰

Ашкаренкові ця надзвичайна думка дуже подобалася і він негайно попросив Кропивницького написати телеграму. Порадившись між собою, Кропивницький із Садовським вирішили скомпонувати телеграму всесильному тоді міністрові внутрішніх справ графові М. Лоріс-Мелікову. У телеграмі автори пролили чимало "кривавих сліз" антрепренера. Мовляв, він - Ашкаренко, який, "будучи полтавським дворянином і російським патріотом", зібрав трупу в Кременчуці, але, не дивлячись на те, що він тяжко працює і старається, щоб усе було якнайкраще, але діла трупи такі погані, що він дійшов до "розорення" і не може ніяк закінчити сезон з честю, яка належить йому, як російському дворянинові, - тобто розплатитися зі всіма як слід. Тому він, Ашкаренко, "просить його сиятельство дозволити йому виставити кілька українських спектаклів, які можуть зробити йому добру касу, маючи на увазі український контингент суспільства, який з охотою піде на ці вистави..."³¹

Сліз у телеграмі пролито досить і цього самого дня вислано до Петербургу. Нетерпляче ждали Кропивницький і Садовський на відповідь, але минули дні за днями, а відповіді не було. Садовський уже збирався від'їжджати... Коли це одного дня в обідню пору вбігає Ашкаренко задихавшись, з радісним обличчям, кидається Кропивницькому на ший, цілує його й вигукує: "Дозволено"!

30. Там само.

31. Там само, стор. 125.

- Що дозволено? - питають здивовані Кропивницький і Садовський, бо давно вже втратили надію на дозвіл українських вистав.

- Дозволено ставити українські вистави, - об'явив радісно Ашкаренко.

- Став шампанського! - звернувся Кропивницький до Ашкаренка. Тут таки за столом Кропивницький накреслив приблизно репертуар українських п'єс, який можна було негайно ставити. Першою виставою назначив він НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ. Ашкаренко негайно побіг робити розпорядження - дати розписувати ролі, а Кропивницький із Садовським почали розкидати поміж акторами, хто яку роль міг би грати. Виборного, звичайно, Кропивницький, що її він з давніх-давен грав. На Наталку виписали з Полтави відому тоді аматорку Н. Жаркову. Роль возного Тетерваковського - Ашкаренко, Петра - Садовський, а Миколу Дружинін. На другий день почалися проби. У грудні 1881 року кременчуцькі глядачі побачили НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ після небагатьох проб.

Про першу виставу М. Садовський пише, що вона була:

"цілковитий, загальний тріумф. Я вже не кажу про Марка Лукича /Кропивницького, - С.Ч./, якого зустріла публіка бурєю оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться, але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. У кінці спектаклю, після танцю Петра й Наталки, вітання перейшли в овацію... Хустки в ложах маяли, гомін стояв невимовний; танець довелося повторювати тричі".³²

Надалі репертуар трупи, всупереч офіційному положенню, складено цілком з українських п'єс: - НАЗАР СТОДОЛЯ, НАТАЛКА ПОЛТАВКА, МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК, СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ, КУМ МІРОШНИК,

32. Садовський, М., Мої театральні згадки, Київ, 1956, стор. 14-15.

ДАЙ СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ, НЕВОЛЬНИК, ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА, ТО МИНЕТЬСЯ Й СВАРКА, ЗА НИМАН ІДУ, ГАРКУША.

Українське громадянство було надзвичайно зацікавлене українськими виставами, а найбільше звичайні, прості люди.

"Що коїлося в Кременчуку, - згадував М. Кропивницький, - коли наліпили афішу "Наталка Полтавка" і "Кум-мірошник", трудно переказать. Не фаєтони, не карети загальмовували під'їзд, а фургони та ковані повозки козаків полтавських. Пішли биткові збори. Поліцмейстер Філонов, стоячи біля театру, застеріг: "Якщо такий натовп буде продовжуватися, доведеться донести губернаторові!" Занепокоєння поліцмейстера не було безпідставним. Вистави сприймалися як св'ято української культури".³³

З Кременчука трупа переїхала до Харкова, далі до Полтави, а потім майже місяць грала українські вистави у Києві, починаючи з січня 1882 року. У Києві вперше виступали перед громадянством Кропивницький і Садовський. Тут вперше зустрінулися М. Старицький з М. Лисенком. Тут, у Києві, особливо загострювалася національна боротьба між діячами українського відродження і ворогами українського руху. Ці настрої знайшли відповідне віддзеркалення у тогочасній пресі. Газети ліберального спрямування - ТРУД, ЗАРЯ вміщували доброзичливі рецензії на виступи українських акторів, вітали їх за відтворення живої народної душі, захоплювалися майстерністю М. Кропивницького, ширістю і безпосередністю гри М. Садовського та інших акторів, підкреслювали, що глядачі давно не бачили українських вистав. Шовіністична преса, як наприклад КИЄВЛЯНИН, намагалася применшити значення появи українських вистав і твердила про безперспективність дальшої долі українського театру.

³³. Марко Лукич Кропивницький, Збірник, Мистецтво, Київ, 1955, стор. 73.

Вистави ж незаперечно доводили життєздатність українського мистецтва, що не загинуло навіть під тягарем урядової заборони. На сцені в мистецьких образах творів І. Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Кропивницького представлено життя українського народу, його невичерпні духові багатства. На тлі побутових картин розкривались морально-психологічні конфлікти з соціологічним забарвленням, сповнені загальнолюдського значення, проявлялось благородство народних героїв. Барвіста мелодійна українська мова лилася живим, чистим струменем, іскрилась добродушним гумором і дошкульними дотепами, вражала народною мудрістю. Глибоко в душу западала й витискала з очей сльози задумливо-лірична українська народна пісня. Танці захоплювали своїм мальовничим рисунком та енергійним поривом. І все це після кількарічної цілковитої заборони! Чи ж можна було дивуватись, що стіни театру здригались від овацій, а сцену вкривали квіти і шапки радісно збуджених глядачів?

З приїздом до Києва український театр особливо зрозумів ту громадську роль, яку він узяв на себе в боротьбі за культурне існування українського народу. Кропивницький і Садовський були свідомі того кроку, який вони робили і, цілком зрозуміло, що не тільки молодий ще на сцені Садовський, а й досвідчений Кропивницький, широко відомий на Україні, дуже хвилювались. Кропивницький докладно описує першу виставу в Києві, і його опис робить таке враження, що тільки тут, у столиці України, мусить вирішитися доля українського театру. Від моральної перемоги в Києві мали залежати далші кроки українського театру. Ніби тільки тут, у Києві, Кропивницький бачив справжній початок нової ери

українського театру. Через двадцять п'ять років після тої першої вистави у Києві, Кропивницький її описує, ніби під свіжим враженням:

"У Києві виставили ми на перший спектакль "Назара Стодолю". Ашкаренко грав сотника Кичатого, я - Назара, Садовський - Гната, Галю - Маркова, Стеху - Крамаренчиха. Крамаренчиха здригнула і почала балачку прихапком; не геть-то піддержала її й Маркова: цю наполохала артистка московської трупи Казанцова, що чергувалась з нами спектаклями. Я кипів за лаштунками і скреготав зубами... - Трицьку! - шепнув я Ашкаренкові, як той вийти на кін: "Підійми тона!.. Ашкаренко тона не підняв і я, дивлячись крізь щілини декорації на публіку, бачив, як дехто з землячків ховався за колони лож, а інші присідали в ложах, або схиляли додолу голови й ніби прислухались, що ось-ось зірветься завірюха незадоволення. Хотів я підбадьорити сватів, але, глянувши на Крамаренка, що грав першого свата, догадався, що він уже "підбадьорився" в уборній разом з Ашкаренком... Це був чоловік не без талану, але великий запіяка. Груди мої ширились, все в мені клетотило й стогнало. Садовський, стоячи поруч зо мною, теж тремтів... Настала черга і нам виходити - і я влетів на кін, мов ураган, радісний, паслибий... Оплесків таких я не чув і в Харкові, але я не ворухнувся і стояв у здивованій позі хвилин зо дві, доки не замовкли оплески. Така занадто довга хвиля дала мені змогу здержати зайвий пал, і я почувся в самому собі, що вже вдруге ніколи не вимовлю так здивовано, так вразливо-гордо, так боляче-гірко: "Дай, Боже, вечір добрий, по-ма-гай... біг... на все... до-об-ре!.." Я звів всю цю фразу *decrescendo* до ридячого шепотіння... Повисовувалися землячки з-за колон, попіднімали голови; очі їх заіскрилися вогнем задоволення, уста радісно й привітно усміхнулись, і акт закінчився громом оплесків. В другім акті, на вечорницях, Крамаренчиха так протанцювала, що у публіки дріботіли ноги, а долоні попухли від оплесків. Тодішні танці до теперішніх рівнять не можна".³⁴

Український театр витримав тяжкий іспит у Києві, але разом з тим підняв на свої плечі громадську справу, вага якої була дуже велика. У час заборони українського друкованого слова, української науки й преси, заборони всякого прояву культурного життя, український театр став самотнім вогнищем, біля якого могли гур-

34. Кропивницький, М., "За тридцять п'ять літ", Нова Громада, 1906, IX., цит. за Антонович, Д., Триста років українського театру, стор. 127-128.

туватися українські сили; став одинокою маніфестацією українського слова. Це завдання відразу дало українському театрові особливий зміст, особливе значення. Відтоді українська сцена стала "культурною твердинею"... "у часи нового, як здавалось, розгрому українського життя, просвітом, яким вона була в кромішній тьмі минулих десятиліть".³⁵

Навесні 1882 року трупа Ашкаренка розпалася. Кропивницький вирішив зібрати власний ансамбль і повести його новими шляхами. Підбираючи акторський ансамбль, Кропивницький старався знайти людей освічених зі сценічним обдаруванням. В основному він орієнтувався на талановиту молодь, на учасників аматорських вистав; він розумів, щоб мати добрих акторів, їх треба виховати.

За традицією, встановленою ще в першій половині XIX ст., українські вистави відкривались творами І. Котляревського або Шевченка. Трупа Кропивницького для першої вистави обрала НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ /27 жовтня 1882 р., Блісаветград/, для другої – НАЗАРА СТОДОЛЮ. До репертуару увійшли такі п'єси: героїко-романтичні – НЕВОЛЬНИК М. Кропивницького за Т. Шевченком, НАЗАР СТОДОЛЯ Т. Шевченка, ГАРКУША О. Стороженка, ЧОРНОМОРЦІ М. Старицького за Я. Кухаренком /муз. М. Лисенка/; соціально-побутові драми – НАТАЛКА ПОЛТАВКА І. Котляревського, ДАЙ СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ М. Кропивницького, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, НА ВЕЧОРНИЦІ В. Александрова; комедії та водевілі – СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ, ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК Г. Квітки-Основ'яненка, КУМ-МІРОШНИК В. Дмитренка, БУВАЛЬ-

35. Антонович, Д., Триста років українського театру, стор. 129.

ЩИНА А. Велисовського, ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА, ТО МИНЕТЬСЯ Й СВА-РКА М. Старицького.

Вистави театру Кропивницького були надзвичайно цікаві своїм змістом і виконанням. Кропивницький-режисер прагнув до їх до їх ідейно-мистецької виразності, до гврмонійного поєднання таких компонентів, як акторська гра, художнє оформлення, музика, спі-ви, танці. Вирощуючи молодих акторів, Кропивницький домагався від них досконалої техніки, осмисленого переживання і перевті-лення в ролі та обов'язкової взаємоузгоджености в дії. І це, як підкреслює тодішня преса, відчувалося з першої ж вистави. Га-зета ЄЛИСАВЕТГРАДСЬКИЙ ВІСНИК писала:

"... Говорячи про спектакль 27 жовтня /"Наталка Полтавка"/, не можна сказати, хто власне грав добре, тому що Кропив-ницький /Виборний/, Заньковецька /Наталка/, Жаркова /Тер-пилиха/, Садовський /Микола/, і Светлов /Петро/ наче зли-лися духом для того, щоб зробити загальне враження. І вра-ження було величезне. Ми гадаємо, що мистець тоді тільки великий, коли в картині, що він її створив, не можна ска-зати, що краще. Таким мистцем був ансамбль!"³⁶

Визнання ансамблю стає невід'ємним в оцінці вистав театру М. Кропивницького. Під девізою ансамблю в українському театрі розвинулось мистецтво режисера як окремий рід театрального мис-тцтва.

Виховання акторів на певних мистецьких принципах Кропивниць-кому досить було власного досвіду і педагогічного хисту, але здійснення таких компонентів вистави, як відповідні декорації, костюми, реквізит, а також одержання доброго хору та оркестри вимагали непосильних для нього коштів. Кропивницький не був

36. Єлисаветградский вестник, 20 жовтня 1882.

антрепренером, що фінансував труп. Її кошти склались лише з того, що вплинуло до каси за виставу, що після вирахування витрат на загальні потреби /оплата авторських, приміщення, транспортування тощо/, решту грошей розподілялось між акторами. Далше творче зміцнення цього театру завдячується дирекції Старицького, який фінансував його великими коштами зі своєї рідної спадщини.

За два театральні сезони /зимовий - з жовтня 1882 р. до березня 1883 р. і літній - з квітня до серпня 1883 р./ театр Кропивницького побував у Єлисаветграді, Києві, Чернігові, Харкові, Полтаві, Новочеркаську, Ростові-на-Дону. Кожний приїзд театру сприймався як подія мистецького і національно-громадського значення. Вистави викликали захоплення, роздуми, ентузіазм і суперечки, але найважливішим було те, що український театр здобув загальне визнання.

Саме тоді, коли М. Старицький обняв керівництво трупю українського театру, що перебував у той час у Єлисаветграді і, як і всюди, користувався величезним успіхом, Старицький запросив Івана Тобілевича працювати в театрі і той з радістю прийняв цю пропозицію. Наспіх влаштувавши свої домашні справи, залишивши дітей під опікою батька й старенької няні, він поїхав з театром на гастролі до Одеси, потім до Миколаєва, Києва, Житомира та інших міст України. Під псевдонімом Карпенка-Карого він незабаром став одним з найпопулярніших і найкращих тоді на Україні акторів. Життя його наповнювалося новим змістом і радувала перспектива творчої праці.

Та недовго довелось цим разом Карпенкові-Карому виступати на сцені. "Особое совещание , образованное согласно ст. 34 Положения о государственной охране", розглянуло справу Івана Тобілевича і винесло рішення:

"Подчинить его /Карпенка-Карого, С.Ч./ гласному надзору полиции в избранном месте жительства вне местностей, объявленных в положении усиленной охраны, сроком на три года, считая срок надзора с 23 марта 1884 года".³⁷

Вирок "Особого совещания" вручено Карпенкові-Карому 22 травня 1884 року в Ростові на Дону, де він перебував разом з театром. З цього дня він став політичним засланцем і вирішив оселитися в Новочеркаську.

У Новочеркаську Карпенко-Карий працював спочатку в кузні, потім у палітурній майстерні, а згодом і сам відкрив у своїй кімнаті на Аксайській вулиці невеличку майстерню й опрацював книжки за дуже скромну плату. Ночами працював він над п'єсами.

Навесні 1887 року Карпенко-Карий одержав дозвіл залишити Новочеркаськ і переселитися на хутір "Надію". Тут він з великою енергією взявся за господарські справи і працював як звичайний селянин-хлібороб.

У 1888 році гласний нагляд знято /залишився нагляд негласний/. Карпенко-Карий тепер міг сам обирати собі місце проживання. Саме тоді в трупі М. Садовського були дуже потрібні актори. Карпенкові-Карому вислано запрошення, і він охоче прийняв пропозицію братів і всього товариства приєднатися до них.

З того часу доля судила йому до кінця життя іздити з товари-

37. Центральний державний історичний архів у Москві, фонд ч. 102, одиниця збереження ч. 1356, лист 72., цит. за Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. I, стор. 11.

ством по містах України, працюючи як актор спочатку в театрі М. Садовського, а згодом у театрі, що його він організував разом із П. Саксаганським і в якому майже до останніх днів свого життя був одним із керівників.

ТЕАТР ПІД КЕРІВНИЦТВОМ СТАРИЦЬКОГО /1883-1885/

Організатори українського професійного театру М. Кропивницький та М. Старицький змагали до тривалої праці з постійним складом акторів, виховання їх на основі єдиної сценічно-мистецької системи. Після закінчення театрального сезону 1882-1883 р., театр зберіг своє творче ядро: М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, О. Вірина, А. Максимович, Л. Манько, а до кінця 1883 року збагатився ще такими талановитими акторами, як М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, В. Грицай, Ю. Косиненко, М. Маньківська, Л. Квітка та ін. Склад театру мав тоді майже сто осіб /акторів - 32, хору - 30, оркестри - 25, решта - адміністративні та допоміжні працівники/. Праця такого великого персоналу проходила в обстановці суворої творчої дисципліни, обов'язкового для всіх працівників розпорядку дня, щоденної праці над ролями на пробах.

"Ніхто не наважувався спізнюватись на зазначену в розкладі роботу, - згадує С. Тобілевич, тодішня хористка театру, а згодом акторка, друга дружина Карпенка-Карого. - Ніхто з акторів не смів пропустити репетицію або прийти в театр напідпитку. Старицький своїм творчим ентузіазмом так запалив усіх нас, що ми ставились до виконання своїх обов'язків як до святого, великого діла. Почувалось якимось моральне піднесення".³⁸

38. Тобілевич, С., Мої стежки і зустрічі, Київ, 1957, стор. 69.

Українське театральне мистецтво удосконалюється професійно дуже швидко. Свідченням великого поступу сценічної культури українського професійного театру буквально за кілька років є хоч би порівняння кількох постановок НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ. У трупі Г. Ашкаренка у 1881 році вистава відзначалась лише талановитою грою окремих акторів. У трупі М. Кропивницького у 1882 році видно гармонійну злагодженість гри усіх виконавців. НАТАЛКА ПОЛТАВКА, якою почала 15 серпня 1883 року свої виступи трупа Старицького, вражала органічним поєднанням майстерного акторського виконання, міцного ансамблю, високого музичного-вокального професіоналізму та відповідного місця і часу дії оформлення.

Змінилося ставлення до художнього оформлення вистав. Щоб не користуватись випадковими речами та "універсальними" декораціями місцевих театрів, в яких доводилося виступати, виготовлено власні декорації, реквізит, костюми, відповідні конкретній епосі, місцевості і змістові тої чи іншої п'єси.

"Люблю і свято шаную майстерність актора, бо талант - велика річ! - говорив М. Старицький. - Але потрібно той талант оправити в художні рамці, так як вправляється дорогоцінне каміння. Тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого художнього оформлення може на всю красу розгорнутися талант актора".³⁹

Не покладаючись цілком на свої знання, досвід і мистецьке чуття, Старицький у питаннях оформлення радився зі знавцями історії та етнографії.

Органічною складовою частиною вистави стала музика, роля якої раніше здебільшого зводилася до ілюстративних компонентів. Під-

39. Там само, стор. 43.

готовку музичних та вокальних сил трупи здійснював композитор М. Лисенко, хоч, властиво, до складу трупи він не належав. Він вивчав із хористами й музикантами не лише партитуру та характер виконання кожної музичної або співочої точки, а й зміст взятої до постановки п'єси. Лисенко читав їм також лекції з теорії та історії музики. Хористи мусіли знати ноти. Музика і співи не повинні були звучати відокремлено від дії, хор виступав як співучасник масових сцен, а кожен хорист як дійова особа.

У сценічній творчості театру, завдяки його орієнтації на музичну творчість М. Лисенка, а також літературну та режисерську діяльність М. Старицького, виразно виступають риси музичного жанру - музичної драми, музичної комедії та опери. Вже для першої вистави НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ використано музичну редакцію Лисенка.⁴⁰ У грудні 1884 року поставлено оперу УТОПЛЕНА - текст Старицького за повістю М. Гоголя МАЙСЬКА НІЧ, музика Лисенка. Диригував сам композитор. З репертуару театру не виходила опера Лисенка ЧОРНОМОРЦІ. Та взагалі треба сказати, що з шістьох нових постановок - чотири були оперові та музично-драматичні. Театр мав акторів-співаків: М. Кропивницького, М. Заньковецьку, В. Грицаю, М. Садовську-Барілотті та ін. Оркестром керував досвідчений диригент М. Черняхівський. Театр виступав у Житомирі, Харкові, Києві, Одесі, Миколаєві, Єлисаветграді, Воронежі, Новочеркаську, Таганрозі. Скрізь гастролі українського театру були неабиякою подією культурного життя. В Одесі, наприклад, в одному з найтеатральніших міст України, де театр висту-

40. Музику до НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ М. Лисенко закінчив, а театр М. Садовського повністю виконав у 1889 році. У трупах Г. Ашкарєнка /1881/, М. Кропивницького /1882/ та в багатьох інших НАТАЛКА ПОЛТАВКА йшла за партитурою М. Васильєва-Святошенка.

пав протягом двох місяців, зроблено висновок, що діяльність українського театру перевищує усі театральні трупи, які будь-коли гастролювали в Одесі. Вистави трупи Старицького змінили погляд про український театр запеклих україножерів, які вперто твердили, що українські вистави цікаві лише українцям, а тепер самі охоче їх відвідували. Журнал МАЯК, наприклад, писав:

"В Одесі була трупа, що відповідає найсуворішим вимогам драматичного мистецтва".⁴¹

Поряд з високим мистецьким виконанням у рецензіях підкреслювано народність репертуару, надавалось особливого значення виставам, що віддзеркалювали тогочасну дійсність. ОДЕСЬКИЙ ВІСНИК, наприклад, з цього приводу писав:

"М. Л. Кропивницький зобразив народне життя без ідеалізації та прикрас, зміг підмітити в цьому житті глибокі соціальні явища й передав нам їх живою, образною мовою в таких картинах, які можуть глибоко діяти на розум і почуття глядача".⁴²

Зі сцени театр пробуджував національну свідомість серед українського громадянства. Прийом українських вистав часто-густо перетворюлася в бурхливі овації. Такий резонанс діяльності українського театру не пройшов повз увагу російського уряду. Тридцять першого грудня 1883 року Головне управління в справах друку за наказом міністерства внутрішніх справ видало таємне розпорядження, в якому пригадало про абсолютну заборону утворення українського театру та формування труп для виконання українських вистав і запропонувало губернаторам надалі дозволяти виступи труп з українськими виставами лише в тому разі, коли крім

41. Маяк, Одеса, 1884, ч. 1, стор. 2.

42. Одесский вестник, 30 серпня 1883.

української, виставлятиметься ще й російська п'єса з такою ж кількістю дій. Після цього київський генерал-губернатор Дрентельн зовсім заборонив українським трупам в'їзд на територію підвладних йому губерній /Київської, Чернігівської, Полтавської, Подільської, Волинської/, що становили більшу частину всієї Наддніпрянської України.

Після закінчення зимового театального сезону 1884-85 р. трупа Старицького розділилася на дві - під керівництвом Кропивницького і під керівництвом Старицького.

ТРУПА КРОПИВНИЦЬКОГО /1885-1888/

Марко Кропивницький зібрав найталановитіших акторів тодішнього українського театру: М. Заньковецька, М. Садовський, П. Сакаганський, М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, А. Максимович, І. Загорський, А. Переверзєва, О. Маркова, Д. Мова, П. Карпенко, Б. Козловська, О. Полянська, Л. Квітка та ін. Під керівництвом Кропивницького вони становили міцне творче ядро, згуртоване єдиними мистецькими переконаннями та кількарічною спільною працею.

Замість антрепризи, Кропивницький запровадив нову систему організації - товариство на паях. Десять пайовиків з числа головних акторських сил трупи мали спільний грошовий фонд, обладнання сцени, театральну бібліотеку. На раді членів товариства колегіяльно вирушувались питання репертуару, дисципліни, найму і звільнення акторів, пляну гастролів. За мистецьку частину відповідав режисер - М. Кропивницький. Музичною частиною керував диригент М. Васильєв-Святошенко. Гроші з вистав були в розпо-

рядженні товариства, яке насамперед оплачувало за винаймлення приміщення, переїзди, авторський гонорар за п'єсу, платню тим, хто не входив до складу товариства /оркестранти, хор, танцюристи, актори допоміжного складу, суфлер, декоратор, реквізитор, помічник режисера, робітники сцени, адміністратор, касир тощо/. Решту грошей розподіляли між членами товариства - пайовиками.

Нові вистави, що їх здійснила трупа в наступні роки, - це, за винятком ЧОРТОВОЇ СКЕЛІ С. Тобілевич /за І. Галасевичем/, були п'єси І. Карпенка-Карого. Історично-романтичний репертуар збагатився БОНДАРІВНОЮ /прем'єра 31 січня 1886 р., Одеса/; соціологічно-побутовий репертуар поповнився п'єсами РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ /9 січня 1886 р., Одеса/, НАЙМИЧКА /15 липня 1886 р., Ростов над Доном/, БЕЗТАЛАННА /літо 1887/; сатирично-комедійний репертуар - МАРТИНОМ БОРУЛЕЮ /травень-червень 1887 р., Новочеркаськ/.

Навесні 1886 року Кропивницький тимчасово залишив трупу; на час літніх виступів /Кишинів, Таганріг, Новочеркаськ, Ростов над Доном, Катеринодар/ її очолив М. Садовський. Самостійна діяльність Садовського виявила творчу зрілість молодого талановитого артиста, а також і зрілість усіх акторів. Особливо це виявилось у постановці п'єси НАЙМИЧКА під режисурою М. Садовського. У новій виставі сконцентрувалася набута роками та могутня сила високого сценічного мистецтва, що примушує глядачів переживати разом з героями п'єси. "На виставу приїхав крадькома з Новочеркаська сам Карпенко-Карий⁴³ і, сидячи в театрі, пла-

43. Карпенко-Карий у той час у Новочеркаську відбував заслання.

кав. "Наймичка" так захопила всіх - і слухачів, і акторів, що були такі сцени, де й публіка, і актори, і навіть суфлер, якому це зовсім не належить, плакали, захльобуючись сльозами".⁴⁴ Марія Заньковецька в ролі Харитини скорила глядачів великою силою своєї сценічної гри. Характер своєї героїні вона розкривала, глибоко проникаючи в її психологію та її переживання.

Гра інших виконавців становила у виставі єдиний ансамбль. Незвичні до такого суцільного об'єднання видатних акторів московські критики писали, що рідко доводиться бачити на сцені такий ансамбль, коли навіть у найменших ролях виступають перші актори трупи. Зокрема, рецензенти відзначали гру Д. Мови /гусар/, О. Маркової /дівчина/, Затиркевич-Карпинської /Малашка/, Саксаганського /Щокуль/, Садовського /Панас/.⁴⁵

Влітку 1887 року в Новочеркаську Кропивницький поставив комедію Карпенка-Карого МАРТИН БОРУЛЯ. Режисер і виконавці правильно зрозуміли мистецькі особливості п'єси як комедії характерів і на перший плян висунули суспільно-психологічну характеристику головних героїв.

Наступною виставою трупи була постановка п'єси Карпенка-Карого БЕЗТАЛАННА. Прем'єра відбулася 9 жовтня 1887 року в Москві. У виставі грали: М. Садовська-Барілотті - Варка, М. Заньковецька - Софія, М. Садовський - Гнат, Затиркевич-Карпинська - Ганна, М. Кропивницький - Іван. Вистава інтерпретувалась як психологічна соціологічно-побутова драма.

44. Садовський, М., Мої театральні згадки, стор. 28.

45. Див. Новости дня, Москва, 12 вересня 1887.

З появою драматургії Карпенка-Карого в українському театрі більшої виразности набирає жанрова різноманітність. Житейські будні, принесені на сцену соціологічно-побутовою драмою Кропивницького ГЛИТАЙ, АБО Ж ПАВУК, займають ще більше місце в п'єсах Карпенка-Карого /РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ, НАЙМИЧКА, МАРТИН БОРУЛЯ та інші пізніші його твори/. З драматичних вистав щораз рідшими стають обрядові і святкові сцени, хорові співи, танці. Декорація стала відігравати роль не лише фону дії, оправи для акторів, а й роль допоміжного чинника у розкритті ідеї твору. Оформлення найтісніше пов'язується з дією, підпорядковується їй. Якщо у СВАТАННІ НА ГОНЧАРІВЦІ задовольняло зображення села взагалі, то в НАЙМИЧЦІ "сільський вид" відсувається на задній плян, а на його тлі подається корчма або хата Цокуля, "вбрана наполовину по-мішанськи", тобто те, що характеризує саме цей твір. З приходом на сцену п'єс, дія яких все більше зосереджується в межах інтер'єру, часом незмінного для кількох дій або й усієї п'єси, художнє оформлення стає скупішим, зовнішні засоби сценічної виразности відступають перед розкриттям психології героїв. Поетичні образи казково живописної природи залишаються приналежністю музично-драматичних та оперних вистав.

За роки своєї діяльності трупа М. Кропивницького відвідала понад двадцять міст. Скрізь ширилось переконання, що український театр являє собою мистецьке явище, небачене, своєрідне й цікаве.

Слава про український театр долинула й до Петербургу. Ще влітку 1885 року петербурзький кореспондент, подивившись вистави трупи Кропивницького у Миколасві, висловив думку, що обом столицям /Москві і Петербургові/ було б цікаво познайомитися

з українським театром.

Кропивницький і Старицький декілька разів старалися про дозвіл на гастролі у Петербурзі. Але їхні клопотання успіху не мали. Петербурзький "градоначальник" Грессер не хотів впустити до столиці театру, якому уряд відмовив у праві на існування, до якого з підозрою ставилось міністерство внутрішніх справ. Проте сприяння антрепренерші В. Лінської-Неметті, доброї знайомої Грессера і колишньої колеги Кропивницького по російському театрові, допомогло дістати дозвіл, правда, на дуже невигідних для трупи умовах - 50% збору одержувала В. Лінська-Неметті.

Гастролі театру Кропивницького в Петербурзі розпочалися одинадцятого листопада 1886 року і продовжувалися три місяці. Симпатія й увага були завойовані з перших же вистав. Інтерес до інших гастролюючих та місцевих театрів відійшов на друге місце. Квитки на вистави продавали на тиждень раніше, вся вулиця Мойка, що вела до театральної каси, була запружена людьми усяких рангів, і проїзд по ній припинився. Заля Кононова була заповнена до краю найрізноманітнішою публікою, починаючи від тих, хто купував квитки за мідяки, і до аристократичної верхівки. Постійними відвідувачами українських вистав були діячі літератури, мистецтва, науки і серед них видатні актори Александринського театру М. Савіна, К. Варламов, В. Давидов, М. Сазонов, артист-маляр Ілля Рєпін, критик В. Стасов.

Знаменно, що навіть "вельможне панство, яке раніше бувало тільки в імператорських театрах, залишило їх і лавою ринуло до Кононовської залі подивитись на трупу з Назарета".⁴⁶ "Вищий

46. Садовський, М., Мої театральні згадки, стор. 34.

світ" віддав перевагу українському театрові навіть перед улюбленими іноземними театрами – французькими, німецькими та італійськими, що перебували на гастрольях у Петербурзі.

Українськими виставами зацікавився цар Олександр III. Одна вистава "с Высочайшего Его Имперетарского Величества Соизволения", як писалось в афіші, була дана в Маріїнському театрі. Це вперше на імператорській сцені грала приватна трупа, та ще й українська, з провінції.

Київський генерал-губернатор Дрентельн при зустрічі привітав Кропивницького з успіхом, але зняти заборону на виступи у своїх володіннях відмовився, бо, мовляв, у Петербурзі це мистецтво, а в Києві – політика.

Захоплення українськими виставами знайшло віддзеркалення на сторінках багатьох петербурзьких періодичних видань.

Автор статті "Хохлацький театр" /Коломенський Кандид, справжнє прізвище – В. Міхневич/, не скриваючи свого захоплення виставами, сповненими, за його словами, невимовної чарівности, запевняв, проте, що український театр не має перспектив розвитку. На його думку, український народ, а отже і його театр, поняття вузько етнографічного порядку. "... З того часу, – писав він, – як народний побут під впливом цивілізації зміниться, – театр цей стане анахронізмом".⁴⁷ Отже, автор заперечував не тільки український театр, а й українську культуру в цілому. Відповідь на цю заяву дав редактор журналу НЕДЕЛЯ П. Гайдебуров, який

47. Новости и биржевая газета, Петербург, 18 листопада 1886.

справедливо вбачав життєдайну силу українського театру в його народності і далше його життя нерозривно пов'язував з існуванням українського народу.⁴⁸

На вистави українського театру відгукнувся також редактор газети НОВОЕ ВРЕМЯ О. Суворін. Фахівець театральної справи, він із захопленням витонченого естета писав про високу акторську й режисерську майстерність українських вистав, але також дивився на успіх українського театру як на короткий, скороми-нучий спалах сузір'я талановитих акторів, розглядав його як можливе джерело для поповнення видатними акторами імператорської сцени і зовсім не вірив у його розвиток і тривале існування. Суворін пророкував українським акторам творчу загибель, від якої їх може врятувати лише перехід на російську сцену. Він підкреслював, що в цій українській трупі такий ансамбль, якого немає на Александринській сцені, такі таланти, які були б першими на імператорських сценах.⁴⁹

У літньому сезоні відбулися гастролі в Харкові, Новочеркаську, Катеринограді, Ставрополі, Єлисаветграді. З другого вересня до сімнадцятого листопада 1887 року театр Кропивницького виступав у Москві. Оцінці московського глядача надавалось великого значення, бо ж він був вихований найстаршим і найкращим на той час Малим театром. Малий театр був близький українському театрові демократичним спрямуванням драматургії О. Островського і додержанням естетичних принципів М. Щепкіна. Спорідне-

48. Неделея, Петербург, 1886, ч. 49, стор. 1652.

49. Суворин, А., Хохлы и хохлушки, СПб., 1907, стор. 46.

ність мистецьких ідеалів та естетичних принципів забезпечила успіх українських вистав серед московських акторів.

"Всі найкращі артисти російських театрів Корша та Малого зачаровувались нами, - писав П. Саксаганський, - і часто бували на виставах. Коли, наприклад, йшла п'єса "По ревізії", то з каси приходило прохання від артистів по телефону: "Задержатъ немного ревизию, разгритмируемъ - приедем".⁵⁰

В Москві визнано, що український театр вже значною мірою розв'язав проблему створення народного театру, про що москвичі покищо тільки мріяли. Особливо промовисто визнання українського мистецтва як взірця для будови народного театру звучало з уст скептиків, для яких українська мова була лише "наріччям для простонародного вжитку". Один з них /підписався під статтею ініціалами М.А./ заявив, що українці зробили відкриття, яким мають право пишатися.

"Обмежені проти волі простонародним репертуаром вони його розвинули і піднесли так, що справді у них можна б і почитись... Малоросійський театр є, таким чином, одним із видів майбутнього народного театру, яким він уявляється нам тільки в ідеї".⁵¹

Українське сценічне мистецтво ставили на один рівень з кращими театрами світу. А навіть за українським театром визнавалась першість. Насамперед це стосувалось мистецтва режисури. У 1885 році в Росії гастролювала трупа Саксен-Мейнінгенського герцога /режисер і керівник трупи Л. Кронек/. Тоді вважалось, що мейнінгенці перші в світі досягли високої культури загальної постановки, майстерности у вирішенні масових сцен, історично-етнографічної правдоподібности у типажі, костюмах, аксесуарах,

50. Саксаганський, П., По шляху життя, Київ, 1935, стор. 124.

51. Современные известия, Москва, 27 вересня 1887.

декораціях. Після ознайомлення з українськими виставами фахівці побачили, що їм теж притаманні всі ці ознаки і крім того вони мають перевагу перед мейнінгенцями в акторському виконанні, у глибшому вирішенні ансамблю. Від вистав мейнінгенців віяло холодом. Їх зіграність здавалась механічною. В українських виставах зовнішня правдоподібність не набувала значення самоцілі. Найважливіша роль відводилась акторській майстерності, що була спрямована на досягнення правди внутрішнього переживання, на донесення до глядача ідеї твору. За свідченням О. Яблочкіної, українські вистави були для молодих акторів Малого театру джерелом мистецтва сценічної правди. "Ми, - згадувала вона, - училися у М. Заньковецької, у М. Кропивницького, у М. Садовського і П. Саксаганського грати просто, природно й правдиво".⁵² Сила враження від гри М. Заньковецької, М. Кропивницького, М. Садовського викликала асоціації з мистецтвом М. Шепкіна, В. Давидова, М. Ермолової, Е. Дузе, П. Садовського. У передачі пристрасти М. Кропивницького порівнювали з Т. Сальвіні. Сцена прощання Степана з Яриною /М. Садовський і М. Заньковецька/ у НЕВОЛЬНИКУ за силою почуття і тією простотою, що є вінцем мистецтва, підносилася до класичного прощання Гектора з Андромахою з ІЛІЯДИ, а сцени з НАЗАРА СТОДОЛІ у тому ж виконанні наводили до аналогії з РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТОЮ В. Шекспіра. Щодо ансамблю, критика не знаходила гідних зразків для порівняння.

52. Цит. за зб. Вінок спогадів про Заньковецьку, Київ, 1950, стор. 14.

ПІД КЕРІВНИЦТВОМ САДОВСЬКОГО /1888-1898/

Навесні 1887 року Карпенкові-Карому дозволено жити "на родині, в Херсонській губернії". Він і переселився на хутір "Надію", ходив за плугом разом із селянами, сів, косив, молотив, працював від зорі до зорі і знаходив у цій тяжкій хліборобській праці задоволення і душевний спокій.

Так проминули два роки на хуторі. У 1888 році гласний нагляд поліції знято і Карпенко-Карий міг обрати собі сам місце проживання.

У 1888 році Карпенко-Карий разом із дружиною Софією повернувся назад до театру, на чолі якого з літнього сезону 1888 року став М. Садовський як керівник товариства і режисер.

Саме тоді театр перебував в Одесі і відчувалася потреба в добрих акторських силах.

До скромного номера готелю, на Преображенській вулиці, де поселився Карпенко-Карий із дружиною Софією, почалося справжнє паломництво акторів, хористів, музикантів. Кожному хотілося привітати драматурга з поверненням до театру.

У вільні від вистав вечори в старанно прибраній Софією Віталіївною кімнаті збиралися всі три брати Тобілевичі, їх сестра Маша /М. Садовська-Барілотті/ і Марія Заньковецька. Розмови відбувалися переважно про театр, його плани та майбутнє.

Карпенко-Карий привіз із собою нову п'єсу МАРТИН БОРУЛЯ. Почалися проби. Всі працювали завзято й самовіддано. Актори переживали велике творче піднесення.

Основу трупі Садовського склали: М. Заньковецька, І. Загорський, П. Карпенко, Карпенко-Карий, С. Лобілевич; Г. Тімаєва - акторка на комічні і драматичні ролі старух; А. Переверзева - акторка на різноманітні ролі літніх жінок; О. Пивинська - співачка, акторка на ролі жвавих молодниць, темпераментна, з високо розвинутою артистичною мімікою обличчя; А. Максимович - надзвичайно обдарований актор, творець художньо довершених образів, який виступав переважно у невеликих побутових комедійних і характерних ролях, володів абсолютним перетворенням і вмінням захоплювати глядача настроєм сценічного героя; К. Позняченко - комік-резонер. Все це були актори з досвідом і високою сценічною школою, що її вони здобули в практичній діяльності під керівництвом М. Кропивницького. Довгий час у трупі Садовського працювали тоді вже зі славою Г. Затиркевич-Капинська та І. Науменко, дуже здібний актор, але без належної сценічної і загальної культури.

З молодшого покоління до постійного складу театру входили: О. Ратмирова, яка раніше працювала в російській опереті /меццо-сопран/, О. Полянська /м'який контральт/, М. Кльченко /сопран/, Б. Козловська - акторка на ролі молодих наївних дівчат, І. Райський /баритон/, М. Борченко /тенор/, М. Щербина /тенор/, В. Василенко /комік і резонер/. Театр Садовського мав прекрасний хор з 35 осіб. Диригентами працювали М. Васильєв-Святошенко та А. Вів'єн /диригент одеської оперети/.

Вистави театру Садовського свідчать про його самостійні наполегливі творчі шукання. У 1889 році Садовський поставив СВІТОВУ РІЧ Олени Пчілки. Ця вистава наочно заперечувала тверджен-

ння, що українські актори, мовляв, доти сильні, доки відтворюють прості сільські характери. Заньковецьку, - виконавицю головної ролі дівчини Олександри, - критики ставили в один ряд з кращими російськими артистками в ролі "бідної нареченої". Гра всіх інших учасників була бездоганною.

Не дивлячись на те, що поліція зняла з Карпенка-Карого гласний нагляд, над ним заряджено встановити пильний негласний нагляд. Поліція слідкувала за кожним кроком артиста. Наприклад, як тільки він приїхав до Одеси, а слідом за ним фельд'єгерською поштою летіли рапорти до начальника жандармського управління Одеси:

Секретно.

Панові начальникові жандармського управління м. Одеси.

Відставний колезький секретар Іван Карпович Тобілевич, який знаходиться під негласним наглядом поліції, проживає в одеському готелі на Преображенській вулиці з 23 грудня 1888 року, над яким, згідно з пропозицією одеського поліцмайстра з 29 січня ц. р. я встановив негласний нагляд. Про що маю честь повідомити Ваше Високоблагодіє.

30 дня січня 1889 р.

ч. 81

м. Одеса

Пристав

/підпис/53

53. ЦДА УРСР, Фонд Одеського жандармського управління, ч. 385, справа 287, арк. 1., цит. за Стеценко, Л., Карпенко-Карий /І.К. Тобілевич/, Київ, 1957.

Поліцмайстер 3 лютого 1889 року повідомляв:

Секретно.

Панові начальникові жандармського управління м. Одеси.

Єлисаветградський повітовий справник з 21 січня ч. 181 повідомив мене, що колезький відставний секретар Іван Карпович Тобілевич, який знаходиться під негласним наглядом поліції в Єлисаветградському повіті, виїхав до м. Одеси, де бере участь у малоросійській трупі під іменем артиста Карпенка-Карого. Про що маю честь повідомити Ваше Високоблагородіє, додаючи, що Тобілевич /Карпенко-Карий/ прибув до Одеси 23 грудня 1888 року, проживає в одеському готелі на Преображенській вулиці і над ним встановлено негласний нагляд.⁵⁴

Коли театр, а разом з ним Карпенко-Карий, виїхав з Одеси, негайно про це стало відомо начальникові жандармського управління зі спеціального таємного рапорту:

Секретно.

25 дня лютого 1889 р.

ч. 71

Панові начальникові жандармського управління м. Одеси.

Відставний колезький секретар Іван Карпович Тобілевич, який знаходиться під негласним надзором поліції, і проживав в одеському готелі, 22 лютого виїхав у свій власний маєток у єлисаветградському повіті. Про що маю

54. Там само, арк. 2.

честь сповістити Вашому Високблагородію.

Пристав

/підпис/⁵⁵

Надзвичайно тяжко було працювати Карпенкові-Карому в таких умовах. Але й легшого шляху він для себе не шукав.

Роки заслання, напружена тяжка праця, неодноразові нервові потрясення підривали здоров'я драматурга. Він шораз частіше почав скаржитися на своє здоров'я. У листі до сина Назара Карпенко-Карий писав 10 січня 1902 року:

"Ми неначе здорові, а коли почнеш прислухатися до всіх душевних імпульсів, то, здається, у мене трохи нерви розштані. Та, мабуть, інакше не може бути, бо вже настала пора, коли чоловік починає спускатись в долину... Але ще працюю і будемо працювати, бо без праці нема життя".⁵⁶

У 1905 році перед Великоднем Карпенко-Карий захворів дуже тяжко. Театр був тоді на гастролях у Вознесенську. П. Саксаганський розповідає у своїх мемуарах, що він напередодні Великодня

"зайшов до брата і не пізнав його: пригнічений вигляд, блідий, смутний, з якимсь жахливим предчуттям. Лівою рукою держався за серце, боявся поворухнутися, немов під серцем був гострий ніж. "Що сталося? - питаю. "Захворів зненацька, болить отут-о", - він показав мені місце, де селезінка. З цього часу він танув і хилився, мов під корінь підрубаний дуб".⁵⁷

Карпенко-Карий звернувся за порадою до свого давнього приятеля доктора П. Михалевича, який, повернувшись із заслання до Єлисаветграду, відновив свою лікарську практику. Вислухавши і добре збадавши хворого, доктор сказав, що у Карпенка-Ка-

55. Там само, арк. 3.

56. Театр, 1940, ч. 4, стор. 25.

57. Саксаганський, П., Театр і життя, Рух, Харків-Полтава, 1932, стор. 155.

рого опух селезінки, а братові драматурга Петрові сказав одвертіше, що в Івана Карповича рак селезінки. На жаль, доктор Михалевич не помилився. Здоров'я Карпенка-Карого то крашало, то знову підупадало. Коли йому ставало краше, він ще грав на сцені. У другій половині січня 1907 року Карпенко-Карий, переборюючи страшний біль, грав у місті Умані. Це були його останні гастролі.

Драматург пробував лікуватися у кращих лікарів Києва, їздив на лікування в Ялту, але хвороба прогресувала і стан здоров'я з кожним днем погіршувався. Прибитий горем Карпенко-Карий писав братові Панасові /Саксаганському/ 31 березня 1907 року:

"Любий мій брате, Панасе! От уже послідній день марта, от уже я тут сидю 40 день і жду живої і цілющої сили від повітря і сонця, - а їх нема й нема".⁵⁸

Лишилася ще одна надія на прославленого берлінського професора Боаза. Карпенко-Карий разом із дружиною Софією 19 серпня 1907 року виїхав до Берліна. Але і професор Боаза нічого не міг допомогти. П'ятнадцятого вересня 1907 р. Іван Карпович Тобілевич /Карпенко-Карий/ помер. Тіло його перевезли на Україну й поховали недалеко хутора "Надії" на Карлюженському цвинтарі поруч з батьком.

58. Там само.

Х А Р А К Т Е Р И С Т К А Т В О Р Ч О С Т И

Початок літературної діяльності Карпенка-Карого припадає на середину 70-х років XIX ст. Спочатку він виступає як критик, фелетоніст і публіцист. Його рецензії на вистави, фелетони, публіцистичні статті друкувалися на сторінках ЄЛИСАВЕТГРАДСЬКОГО ВІСНИКА під різними псевдонімами.

У першому своєму творі - оповіданні НОВОБРАНЕЦЬ, Карпенко-Карий змалював тяжке життя селян. Оповідання це закінчив автор у 1881 році і за підписом "Гнат Карий" воно було надруковане в альманасі РАДА ч. 1 за 1883 рік.

У цьому оповіданні автор змалював буденну історію бідної селянської родини.

У селі Тарасівці живе дід Грицько Мірошник із трьома дітьми від третього подружжя. Уся господарка держиться на єдиному працездатному, одруженому вже синові Петрові. Несподівано Петра забирають у солдати. Сім'я залишається без найменшої підтримки й опори. Дід Мірошник старається, щоб Петра залишили вдома, але чиновники не погоджуються, мовляв, "у нього ще єсть син Дем'ян від першого подружжя". На допомогу Дем'яна не могло бути й речі, бо він уже давно живе окремим господарством. Петра призначили у гвардію і він чекав на відрадження в столицю. Дід Грицько помирає з горя. Молодший брат Петра, Іван, вирішив поїхати в город і розповісти про страшне горе сім'ї, думаючи, що може Бог допоможе повернути Петра додому. Але він не побачив уже брата, бо поїзд, в якому їхав Петро на далеку північ, уже від'їхав.

Даремно оббивала пороги різних канцелярій безпорадна і немічна вдова Марина. Нічого не допомогли її сльози й благання і її сина таки не вернули.

І де то вже Марина не була, кого вона тільки не питала...

Та скрізь казали їй: не можна вернути сина, бо єсть старший Дем'ян.

В оповіданні **НОВОБРАНЕЦЬ** Карпенко-Карий надзвичайно правдиво змальював тогочасні суспільні відносини; жорстокість і бездушність російських чиновників супроти простого і безпомічного селянства. В окремих, на перший погляд, дрібних епізодах автор зумів розкрити характерні особливості соціальних взаємин того часу, показав силу, яка породжує горе, страждання, біль та зубожіння українського села.

Уже в цьому першому оповіданні виявився нахил Карпенка-Карого до драматургії, що була справжнім його покликанням. Нескладне, за своїм сюжетом, оповідання в окремих місцях виявляє драматичне напруження. Значне місце в оповіданні займає діалог. Мова героїв проста, лаконічна. Усю увагу автор зосереджує на розвитку подій.

Карпенко-Карий написав вісімнадцять драматичних творів. Більшість із них становить класичне надбання української драматургії, а комедії **МАРТИН БОРУЛЯ**, **СТО ТИСЯЧ**, **ХАЗЯЇН** і трагедія **САВА ЧАЛИЙ** є окрасою драматургічних зразків в українській літературі кінця XIX і початку XX ст.

Драматургічна, як і сценічна, творчість Карпенка-Карого була спрямована на те, щоб правдиво відтворити дійсність, піднести українську театральну культуру на вищий рівень.

Драматичні твори Карпенка-Карого багаті тематикою, жанрами, образами, драматичними ситуаціями і колізіями, різнобарвною мовою та народно-поетичними елементами.

За висловом І. Франка "обняти такий широкий горизонт, заселити його таким množеством живих людських типів міг тільки першо-

рядний поетичний таланти великий обсерватор людського життя".¹

У драматичних творах Карпенка-Карого знайшли відображення українське село після реформи 1861 року і чиновницьке місто, хатина бідної вдови і догіддя сільського багатія, волосна управа і сільська вулиця, масток мільйонера-землевласника і кімната актора, хутори козацької старшини і лісові пуші гайдамаків, дворища кріпосників і нужденні халупи кріпаків - усі ті закутки суспільного життя минулого і сучасного, куди проникало допитливе око майстра-мистця. Відображаючи це життя, автор розкриває глибокі соціальні конфлікти, конкуренцію між підприємцями в їх змаганні за прибутками.

У різноманітних і багатогранних характерах драматург відобразив інтереси, прагнення і боротьбу різних верств українського суспільства.

Основну увагу звертав Карпенко-Карий на сучасне йому довкілля життя, особливо на життя тогочасного українського села. А треба сказати, що соціальні ферменти і зміни, які відбувалися на селі після реформи 1861 року і зокрема в останній чверті XIX сторіччя, привертали до себе увагу багатьох українських письменників. Змальовуючи складний процес суспільного життя та виступаючи проти соціальної несправедливості, Карпенко-Карий пробував розв'язати також проблему героя-борця проти національного і соціального гноблення. Він створив переконливі образи протестантів, борців за правду й людську гідність, справедливість, чесність і волю - Опанаса Зінченка /БУРЛАКА/ і Гната Голого /САВА ЧАЛІЙ/.

1. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, Держвидав худ. л-ри, Київ, 1955, стор. 453.

Драма БУРЛАКА - це перший драматичний твір Карпенка-Карого, який під першою назвою ЧАБАН був написаний у Єлисаветграді в 1888 році і під цим заголовком опублікований у львівському журналі ЗОРЯ /1895, чч. 18-22/. Нова редакція драми під назвою БУРЛАКА надрукована в першому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ в Одесі 1897 року. Цензура довгий час забороняла цю драму до вистави. У 1887 році Карпенко-Карий вислав драму до цензури під заголовком В ПОРУ ПРИЇХАЛИ. Цензурний комітет не тільки не дозволив драму цю до вистави, а й заборонив її друкувати. Аж у 1897 році драму БУРЛАКА дозволено до друку і зовсім випадково до вистави на сцені. Драму БУРЛАКА поставлено вперше у Кременчуці 15 червня 1897 року.

У драмі БУРЛАКА Карпенко-Карий змальовує правдиві картини життя українського села кінця 70-х - початку 80-х років минулого сторіччя. Головну увагу автор зосередив на викритті сваволі сільської влади та на показі боротьби проти неї.

Драма БУРЛАКА - це, за висловом Івана Франка:

"...вельми живий і драматичний малюнок безправ'я, яке царює в Росії відгори донизу; малюючи той найнижчий низ, автор, проте, прорубує добре вікно, крізь яке можна бачити й вищі шаблі того безправ'я, змальованого в особах старшини, збірщика, єврея Гершка та цілої ватаги темних, слабосилих, прибитих селян. На тім темнім тлі малює нам автор могутню, світлу фігуру Бурлаки, чоловіка з незламною енергією та сильною вдачею, що сам один супроти сього валу стає до боротьби за правду. Ся штука, відіграна добрими артистами, повинна би зробити на сцені величезне враження; вона найбільше політична з усіх п'єс Карпенкових".²

Основним драматичним конфліктом, що визначає розвиток дії, є соціальний у своїй основі конфлікт між Опанасом Зінченком, що

2. Там само, стор. 236.

стає на захист громади, і старшиною Михайлом Михайловичем. Мотив кохання /Олекса - Галя/, залицяння багатого старшини до бідної дівчини та його намагання розлучити її з милим /старшина Михайло - Галя - Олекса/ має в драмі другорядне місце, але він органічно вплетений в дію і служить одним із засобів посилення основного конфлікту і характеристики не тільки Галі і Олекси, а також і головних героїв твору. В образі старшини Михайла Михайловича драматург змалював типового для тих часів сільського начальника, який збагачувався за рахунок селян, користуючись необмеженою владою над ними. Насильство старшини над селянами особливо яскраво розкрито у сцені сходки громади і в останній дії, де старшина чинить розправу над Опанасом Зінченком.

Тяжке і безправне становище селян змалював автор в узагальненому образі біднішої частини громади, в постатях Опанаса Зінченка, його приятеля Петра, Олекси Жупаненка і Галі Королівни. У драмі БУРЛАКА вперше в українській драматургії створено образ селянина-бунтаря. Колишній кріпак Опанас не корився панові і шукав правди на волі. Багатолітнє бурлакування, тяжкі злигодні загартували його і зміцнили його прагнення до боротьби проти соціальної кривди. І після скасування кріпацтва він бореться проти несправедливості і насильства. В образі Опанаса Карпенко-Карий змалював відважного оборонця громади, борця проти шахраїв, крутіїв-злочинців, якими були старшина Михайло і писар Омелян.

В одній із перших своїх комедій РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ /1885/ Карпенко-Карий, цілком зосередивши увагу на проблемі зростання сільських глитаїв, глибше, ніж у драмі БУРЛАКА, віддзеркалив хижацькі методи збагачування. Михайло Окунь - нова і показовіша щодо цього порівняно з старшиною Михайлом різновидність типу сі-

льського глитая. Змальовуючи постать Окуня, Карпенко-Карий глибоко розкрив і показав його моральний розклад.

Окунь, прогорівши на афері з шинками, ладен посадити до в'язниці рідного батька, щоб тільки не платити карі.

"Посидьте, таточку, - каже він, - три місяці в острозі, - і гроші будуть цілі: це все одно, що заробите".³

Сумління, честь, кохання, повага до рідних - все це для Михайла порожні слова. Головне - гроші, прибуток.

У цій комедії Карпенко-Карий змалював і ворожість багатіїв до культури. Для Михайла Окуня книжки не мають вартости:

"Чорт його знає, який він смак найшов у тих книгах? Я ж і сам грамотний, а книжки, про мене, нехай хоч всі погорять! По-моєму грамота потрібна, щоб вексель або розписку прочитати, чи підписати договір; повістку від мирового, окладний лист, квитанцію прочитати, щоб, виходить, не обшитали, а далі - це дурна примха".⁴

У сценах, в яких розвинуто основний конфлікт, дія розгортається природно, невимушено, жваво. Цього драматург досягає передусім розкриттям характеру і вчинків головного героя. Також майстерні сцени, в яких Михайло стикається з адвокатом, з Мар'яном, зі своїм батьком Калеником. Як правило, у цих сценах динамічність і дійовість діалогу найсильніші, а комедійність ситуацій і сатиричне загострення у змалюванні образів глитаїв найдоплетніші і найвиразніші.

У драмі НАЙМИЧКА /1886/ автор глибше відтворив трагічну долю селян, особливо наймитів. В основу сюжету драми лягли ситуації, що стали на той час майже традиційними в літературі, зокрема в драматургії, - залицання багатого до бідної вродливої дівчини,

3. Карпенко-Карий, І. /І. К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. I, Держвидав худ. л-ри, Київ, 1960, стор. 216.

4. Там само, стор. 181.

розлучення її з коханим бідним парубком.

У драмі показано, що головними винуватцями трагічної долі наймички Харитини і багатьох подібних до неї були сільські глитаї і шинкарі.

Змальовуючи образ сільського багатія Цокуля, драматург лишень побіжно торкається сфери його господарської діяльності, зосереджуючи головну увагу на змалюванні звироднілості та аморальності цього глитая. У характері Цокуля поєднані моральна розбещеність і лицемірство, брехливість і підступство, облудливість і боягузтво. Правдиво змальовані у цій драмі і постаті жидів - оренда-ря-торговця Бороха та його дружини Рухлі, які знущаються з беззахисної наймички і врешті продають її Цокулеві. Образ наймички Харитини - це найтрагічніший жіночий образ, який доводилось нам зустрічати в усій українській драматургії. Харитина - благородна, чиста в своїх думках і прагненнях, сповнена ніжного і глибокого почуття, стала жертвою звироднілого, розбещеного і аморального багатія Цокуля. Її продав жид-торговець і купив сільський багач як звичайну річ. Карпенко-Карий підкреслює, що трагедія Харитини виникла на соціальному ґрунті. Харитина - це наймичка-сирота. Важкі обставини життя, безвихідне становище штовхнули її на безрозсудний крок. Вона стала коханкою Цокуля /свого рідного батька, про що ми довідуємося в кінці драми/, але вона не могла примиритися з цим. Вона не може брехати, лицемірити. Сповнена огиди до свого кривдника, не маючи просвітку в житті, Харитина накладає на себе руки. Глибоко драматичний образ наймита Панаса, який чисто і ніжно кохає Харитину.

За сценічними якостями драма НАЙМИЧКА належить до кращих творів української драматургії. Характери розкриваються тут у дра-

матично напруженій дії, зумовленій самими обставинами, в яких перебувають дійові особи. Експозиція драми набагато стисліша, коротша, ніж у попередніх п'єсах. Вона дана в двох невеликих сценах, після яких зразу йде зав'язка - Харитина сподобалась Цокулеві і у нього виникає намір забрати дівчину до себе. Кульмінації дія досягає у сцені, де розкривається безвихідне становище, в якому опинилась головна героїня драми - Харитина. Харитину геніально виконувала на сцені Марія Заньковецька. Харитина у виконанні Заньковецької належить до найкращих сценічних креацій театру українських корифеїв.⁵

Останній монолог Харитини /2 ява 5 дії/ та наступна сцена її зустрічі і розмови з Панасом є справжнім шедевром драматургічного мистецтва.

Характерною драмою з життя українського села є одна з перших п'єс Карпенка-Карого - родинно-побутова драма БЕЗСТАЛАННА /1886/. Ця драма в першому своєму варіанті, який був написаний 1883 року, мала назву ХТО ВИНЕН?. Ще перед цією драмою Карпенко-Карий написав оповідання БЕЗСТАЛАННЯ, в якому накреслив подібну тему.

Усім своїм змістом драма давала відповідь на поставлене у назві питання. Автор показував, що першопричиною всіх нещасть героїв драми - селян, - були тяжкі умови їх життя в російській колоніальній імперії. Цензура заборонила драму ХТО ВИНЕН?.

У 1886 році Карпенко-Карий трохи переробив цю драму, дав їй назву ЧАРІВНИЦЯ і знов подав до цензури, але й на цей раз драму заборонено. Автор ще раз переробив драму, змінив назву на БЕЗ-

5. Про це часто згадував відомий артист і режисер Б.В. Романицький, з яким авторові цієї праці доводилось разом працювати з 1944 до 1957 року у Державному драматичному театрі ім. М. Заньковецької у Львові. Б. Романицький був учнем Заньковецької і працював на сцені разом із видатною артисткою.

ТАЛАННЯ. В цензурі, як згадував М. Саловський, при переписуванні титульної сторінки написано /ким саме не встановлено/ замість БЕЗТАЛАННЯ - БЕЗТАЛАННА, змінюючи букву "я" на "а". Під цією назвою драма увійшла до репертуару театру. Душевні переживання героїв, їх інтимні взаємини розкриті в цій драмі в плянні складних соціальних і психологічних колізій. Драматург на побутовому матеріалі показав соціальну основу страждань селян. З цього погляду і перша назва твору ХТО ВИНЕН? і назва БЕЗТАЛАННЯ більше відповідають його змістові, точніше передають ідейну суть, глибокий філософський сенс задуму автора. Назва, дана у цензурі, - БЕЗТАЛАННА, - віддзеркалює долю тільки однієї дійової особи - трагічно загиблої Софії, а тимчасом у драмі і всі інші герої - Гнат, Варка, Іван та Ганна - безталанні, глибоко нещасні люди. Усі вони страждають. Гнат і Варка кохаються, але розлучаються наперекір своєму власному почуванню, помилково підозрівши один одного у зраді. Варка одружується з нелюбом "на зло" Гнатові. Гнат також "на зло" Варці одружується з Софією, яку він поважає, але не любить. Ці трагічні помилки роблять усіх героїв нещасними, "безталанними". Батько Софії, відставний солдат Іван, страждає, бо втрачає в своєму житті єдину втіху - доньку-одиначку. Ганна - мати Гната, над якою тяжить приватна власність, яку вона вважає, як щось найголовніше в житті, ворогує з рідними дітьми. Усі герої драми позбавлені щастя, і, як справедливо писав І. Франко, "власної свідомої вини в жодній особі не бачимо". Гнат і Варка, які на перший погляд є винуватцями і власних терпінь і загибелі Софії, насправді в цьому невинні. Гнат ненароком убиває Софію. До думки про вбивство сво-

аї дружини Софії задля власного шастя Гнат ніколи не прийшов би. Не пристала б на це і Барка.

Карпенко-Карий звернув головну увагу на розкриття душевних переживань героїв. Реалістично-психологічна драма БЕЗТАЛАННА багата правдивими картинами сільського побуту. Майстерно побудована в аспекті сценічному, написана живою барвистою народною мовою, вона користувалася і користується великим успіхом у глядача.

На тему нещасного кохання Карпенко-Карий написав також родинно-побутову драму БАТЬКОВА КАЗКА /1892/. В образі Марини автор змалював розумну, кмітливу селянську дівчину. Марина - це енергійна і активна натура. Ставши дружиною управителя, вона на деякий час переймає панські звичаї, починає фліртувати з писарчуком. Це стає причиною руйнування сім'ї. Нікодим, запідозривши Марину у зраді, якої вона, власне, не вчинила, проганяє її з дому, а сам іде на війну.

Закохані Нікодим і Марина двадцять п'ять років страждають у розпуці, шукають один за одним і зустрічаються тільки під старість. Життя їх минуло в глибоких душевних муках.

У комедії СТО ТИСЯЧ /перша назва ГРОШІ, 1889/ автор змалював скупиндюгу, що живе тільки думками про багатство. У постаті Герасима Калитки драматург з великою силою мистецької типізації підкреслив те найхарактерніше, що властиве сільському багатієві, - хижацтво, жорстокість, скнарність, прагнення до нагромадження багатства і крайню обмеженість.

Життя в уяві Герасима складається з двох понять: грошей і земельки; на них зосереджуються всі його помисли і мрії, розмови і вчинки; вони визначають його ставлення не тільки до наймитів, а й до знайомих і близьких та до рідні.

Земля для Калитки - це скарб, - і тому він говорить про неї з побожністю, з захопленням:

"Ох, земелько, свята земелько - Божа ти донечка! Як радісно тебе закріпати до купи, в одні руки... Приобрітав би тебе без ліку".⁶

Мрія Калитки - мати багато землі:

"Ідеш день - чия земля? Калитчина; ідеш два - чия земля? Калитчина; ідеш три - чия земля? Калитчина... Диханіє спирає..."⁷

Іншого сенсу в житті, крім нагромадження землі, Калитка не бачить:

"Та чи єсть на світі такий чоловік, що не хотів би землі купити?"⁸

Але, щоб добути "земельку", потрібні гроші. І він їх не просто збирає, а "лупить" різними засобами. Грішми він марить. Калитка мріє, що настане час, коли його "розіпре грошвом". Воно ж зумовлює і риси його характеру - зажерливість, крутість, лицемірство, деспотизм.

З інших дійових осіб п'єси найбільшої уваги заслуговує Бонавентура-Копач та селянин Савка, у взаєминах з якими розкривається характер Калитки. У цих постатях драматург також викриває жадобу до наживи, хоч ні Бонавентура, ні Савка не тільки не належать до багатіїв, а навпаки - економічно залежать від Калитки. Бонавентура і Савка не хижакі, вони тільки стають на ту стежку, що веде до наживи. Бонавентура шахраював тоді, коли був у ротмістрах, а потім - "вік прожив, а й тріски чужої не взяв". Савці також гроші потрібні не для нагромадження, а для існування,

6. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. I, стор. 373.

7. Там само, стор. 401.

8. Там само, стор. 402.

Йому "надокучили прокляті злидні". Але спокуса розбагатіти поступово охоплює й їх, бо, як говорить Савка, "коли люди багатіють, то чом же нам не поспробувати шастя". Обидва вони шукають скарби по-різному: Бонавентура - під землею, а забобонний Савка, вірячи, що гроші можна дістати у сатани, готовий віддати йому за це свою душу, бо "без душі, мабуть, легше, як без грошей". Обидва вони стають своєрідними "супутниками" Калитки, тільки різними, як і різні їх натури: Бонавентура виступає "порадником" Калитки, а Савка - співучасником його авантюри з фальшивими грошима.

Як характер, Бонавентура - це своєрідне втілення маніловщини того часу на українському ґрунті. Він добре знає, якими засобами можна збагатитися і часто дає Клитці, щодо цього, практичні поради, але сам, на противагу "хазяїнові", людина вкрай непрактична, дивак і мрійник. У нього на все порада готова, "... все він знає, - говорить про нього Роман, - тільки нічого не робе"⁹ Карпенко-Карий змалював Бонавентуру з натури. У селі Кардашево /недалеко хутора "Надія"/ був ротмістр Пилип Васильович Балашов, якому П. Саксаганський дає надзвичайно цікаву характеристику у своїх спогадах:

"Це був здоровенний чоловік... Кудлате русяве волосся на його голові здавалось полукіпком. Така ж руда, давно не чесана борода, ніс на широчезнім обличчі здавався невеличкою картоплею, а з-під густих рудих брів, що стирчали мов іжаці голки, виглядали сині, добродушні очі. Сіра потерта солдатська шинеля, картуз військовий, широчезні на випуск штани; нога як у подільського злодія, а в руці залізний щуп заввишки в сажень. Влітку він скрізь шукав скарбів, а на зиму примощувався до багатого хазяїна й учив дітей. За це його годували, а після він ще одержував від

9. Там само, стор. 372.

хазяїна підсвинка, продавав його в городі і знову ціле літо шукав кладів. Він володів страшенною силою: замолоду за квартиру горілки піднімав чумацького воза з поклажем /звичайно з одного боку/ і тримав, поки підмажуть колесо".¹⁰

Оцей ротмістр і став згодом прототипом постаті Копача-Бонавентури. Все життя його – це безпредметна метушня, бездіяльна "діяльність".

Безмежне горе і незначні радощі українського села наприкінці XIX сторіччя, найрізноманітніші типи і характери пройшли перед пильним і допитливим оком спостережливого драматурга. Йому були добре відомі кардашівські багачі, завжди злі, скупі і немилосердні, – Куць, Гречаний, що ладні були загарбати для себе цілий світ. Карпенко-Карий приглядався і глибоко вивчав і таких людей, як Швайка та Кундель, які з лінощів не працювали, а потапали в чарці. Були там серед селян і натури запальні, енергійні, добродушні і спокійні, безкорисливі, егоїстичні, добрі й лихі. Всі вони згодом стали вдячним матеріалом для створення цілої низки характерів, які оживали на сторінках драм і комедій Карпенка-Карого та продовжували своє життя на сцені українського театру.

СТО ТИСЯЧ – одна з кращих комедій в українській драматургії. Сатиричної гостроти, глибокої комедійності драматург досягає тут різними засобами: в одних випадках свідомим перебільшенням, загостренням образу; в інших – показом того, що об'єктивна дійсність у суб'єктивній уяві, в індивідуальних вчинках Калитки спотворюється, її явища набувають протилежного характеру.

Глибоке переживання людини як, наприклад, – гнів, обурення, жаль, ненависть, – це серйозне. Але коли переживас шахрай Ка-

10. Саксаганський, П., Театр і життя. Мемуари, Рух, Харків-Полтава, 1932, стор. 37.

литка через те, що його обдурив інший шахрай, - це смішно. Радість людини - прекрасне, величне. Але, коли радіє Калитка, що фальшиві гроші "годяться", що шахрайство, як він гадає, вдалося, коли йому весело "загрибати в одні руки землю", - це огидно.

Розповідь Романа, наприклад, про те, що під час бійки Калиток з їх сватами за придане "волосся літало по хаті, як павутиння восени", що потім "назмітали волосся на землі цілу куделю" та зробили з того волосся "аж два кваці" для хазяйства,¹¹ - це свідоме перебільшення автора. Але воно посилює сатиричність комедії, її викривальний сміх, повніше розкриває хижачьку суть Калитки.

Нарешті, коли людина з відчаю вирішує покінчити з собою, - це трагізм. Але, коли шахрай Калитка чіпляється за бантину через те, що йому не вдалося шахрайство, і вигукує: "краще смерть, ніж така потеря!"¹² - це глибокий сатиричний комізм, який викликає щирий сміх у глядача.

Оригінальна комедія СТО ТИСЯЧ зв'язана з традиціями Гоголевої сатири. Мотив "нечистих грошей" /забобонні марення Савки/, викриття згубного впливу грошей на людину /Савка, Бонавентура/, маніловщина Бонавентури, плюшкинство Герасима Калитки, якому здається, що його всі об'їдають, обкрадають, - все це свідчить про близькість комедії СТО ТИСЯЧ до викривальної сатири М. Гоголя.

Галерію портретів глитаїв створив Карпенко-Карий у комедії ХАЗЯЇН /1900/. Іван Франко, вказуючи на життєвість образу міль-

11. Там само, стор. 385.

12. Там само, стор. 417.

йонера-землевласника Терентія Пузиря, назвав навіть прототип цього образу – "мільйонера Харитоненка з його оточенням".¹³

П. Саксаганський у своїх мемуарах згадує, що інший мільйонер-землевласник Терещенко, вважаючи, що саме його змальовано в образі Пузиря /деякі деталі – сцена з халатом, відмова Пузиря дати гроші на пам'ятник І. Котляревському – справді нагадували Терещенка/, підсилав до Карпенка-Карого свого "повіреного", і той пропонував письменникові тридцять тисяч карбованців, щоб тільки зняти комедію ХАЗЯЇН з репертуару. Цілком зрозуміло, що Карпенко-Карий змалював у своєму творі не окрему конкретну особу. Він створив літературний образ, збірний тип мільйонера-землевласника, який був подібний і до Харитоненка, і до Терещенка в такій же мірі, за висловом П. Саксаганського, "як і кожного глитає на Херсонщині".

ХАЗЯЇН – це високомистецька сатирична комедія. Карпенко-Карий почав працювати над цим твором навесні 1900 року, але плани комедії, сюжет і образи автор виношував у творчій уяві довгий час. У 1900 році у листі до сина Назара він писав із хутора "Надія":

"Я пишу нову комедію ХАЗЯЇН, але діло туго йде, часто голова болить. Одначе перший акт готовий, і я ним наче задовольняюсь. Хоч то раз у раз так зі мною буває: поки пишу, задовольняюсь, а напишу – недоволен".¹⁴

Через місяць комедія була готова, і автор надіслав її до цензури. Двадцятого вересня 1900 року комедію дозволено до вистави і трупа П. Саксаганського почала готувати її до постанови на сцені. Автор трохи побоявся за успіх своєї нової комедії і в

13. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 452.

14. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, Київ, 1961, стор. 252.

листі до сина Назара 27 грудня 1900 року писав:

"Хазяїна" мені розішили. Він піде в першій половині январа. Комедія ця дуже серйозна, і я боюся, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху. "Хазяїн" же зла сатира на чоловічу любов до стягання, без жодної іншої мети. Стягання для стягання! Побачимо, як то воно піде. Участь в комедії мають всі найкращі сили, крім Заньковецької".¹⁵

Автор надаремно побоювався за успіх свого ХАЗЯЇНА. Вистава пройшла з надзвичайним успіхом. Публіка зрозуміла авторський задум і глибоку ідею комедії, що гнівною сатирою звучала на сцені театру і належно оцінила її. Цьому сприяло ще майстерне виконання окремих роль видатними акторами. Роль Пузиря виконував сам Карпенко-Карий, Феногена - Саксаганський, Ліхтаренка - Садоський, Золотницького - Кропивницький, Соню - Ліницька. В листі до сина Назара 2 лютого 1901 року Карпенко-Карий повідомляв про успіх вистави з Києва:

"Хазяїн" пройшов з великим поспіхом. Всім дуже подобається. Ніхто, навіть самі сильні критики, не находять великих недочотів, крім деяких дрібниць, але і ті дрібниці поправив. Я сам бачу, що це найкраща моя комедія і, мабуть, не то краще, а вже й такої не напишу. "Хазяїн" вже пройшов три рази, при хороших всякий раз зборах, і має ще бути виставлений два рази на одній неділі. Може це надто часто, але цікаво, що з того буде, чи дасть він ще два добрих збори, чи ні".¹⁶

Комедію ХАЗЯЇН високо оцінив також І. Франко. Наводимо його оцінку:

"Грандіозну по своїм замислі й по майже бездоганнім обробленню картини великого промисловця і глитає з селян з його могутніми впливами і чисто селянською вдачею дає нам Карпенко-Карий у своїй дальшій драмі "Хазяїн". Постать Терентія Гавриловича Пузиря, представлена на фактичній основі українського мільйонера мужика Харитоненка і його оточення, змальована більш епічним, ніж драматичним стилем. Та

15. Там само, стор. 253.

16. Там само, стор. 255.

проте майстерна драматична техніка надає тій драмі велику сценічну вартість і запевняє її довголітність на сцені. Обік Пузиря змальовано майстерно людей його оточення, такого Феногена та Ліхтаренка, а на фігурі Золотницького, родовитого і багатого пана, автор подав різкий контраст між давнім панством і новою плутократією".¹⁷

На підставі наведених цитат видно, що комедію ХАЗЯЇН Карпенка-Карого і глядач і тогочасна критика оцінили високо.

ХАЗЯЇНА вперше надруковано 1902 року в Києві окремою книжкою. Згодом автор помістив її в третьому томі своїх ДРАМ І КОМЕДІЙ в Одесі 1903 року.

Рукопис комедії ХАЗЯЇН зберігається в Державній театральній бібліотеці ім. А.В. Луначарського в Ленінграді /ч. 36155/.¹⁸

Комедія ХАЗЯЇН має внутрішній зв'язок із комедією СТО ТИСЯЧ. Калитка — глитай 80-х років, а Пузир виступає наприкінці 90-х років. Якщо Калитка, нагромадивши двісті десятин, тільки мріяв набути стільки землі, що її за три дні не об'їхати, то Пузир, який і тоді був незрівняно багатшим від Калитки, тепер уже досяг цього. У Пузиря величезні простори землі, — "княжество!", — як із заздрістю вигукують Маюфес, — "ціле княжество!"

"Німець, що за мною їхав, дивувався, хитав головою, цмокав губами, а на третій день, сміючись, сказав: 'у цього хазяїна більше землі, ніж у нашій герцогстві'. Єй-Богу так і сказав. Хе-хе-хе! Та щоб на таких степах не можна було випасти ще двадцять тисяч овець?"¹⁹

Пузир нагромадив такий великий капітал, що вже може легко купити маєток поміщика Золотницького і за два мільйони, бо вони тільки частина його багатства. Але Пузир прагне ще більшого.

У ХАЗЯЇНІ як і в комедії СТО ТИСЯЧ, рушійною силою є гроші, капітал, а їх власником головна постать твору.

17. Франко, І., Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 452.

18. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 401.

19. Там само, стор. 311-312.

Драматичний конфлікт у комедії ХАЗЯЇН є мистецьким виразом соціальних суперечностей життя українського села кінця 90-х років XIX століття.

Пузир разом із своїми "підручними" – економами і управителями – Феногеном, Ліхтаренком та іншими – руйнує цілі села, робить "дешевого робітника", жорстоко визискує і морить голодом строкових робітників.

"Це тобі не борщ, тут пробувати нічого, треба взяти! Ти розумієш? Взяти! А як мужик зостанеться без землі, роби з ним, що хочеш; а поки при землі, мужики все одно, що бури, нічого з ним не зробиш!"²⁰

Заробітчани протестують проти такого страшного визиску, штрафують.

Пузир прагне якнайшвидше здобути нові землі, гроші, але хоч він і мільйонер, йому, як каже Золотницький, "не можна разом все ковтнути". І ця суперечність між безмежною жадобкою Пузиря до наживи і тим, що він не може "все ковтнути", визначає всі його вчинки, поведінку, мораль і є рушієм драматичної дії комедії, невичерпним джерелом її глибокої комедійності.

"Дай віка дожить, не виганяй ти мене із Капустяного! – говорить Золотницький до Пузиря, – потомствених обивателів і так не багато в околиці осталося, все нові хазяїни захопили, а ти вже й на мене зуби гостриш. Успієш ще захватити і Капустяне, й Миролюбівку... не можна разом все ковтнути, подожди трохи!"²¹

Карпенко-Карий створив надзвичайно різнобарвний образ мільйонера-землевласника, до найтонших нюансів розкрив його психологію. У характері Пузиря поєднуються і стикаються холодний роз-

20. Там само, стор. 316.

21. Там само, стор. 322.

рахунок і гарячкова енергія набувача, обережність та обмеженість "хазяйновитого мужика" і одчайдушна готовість іти на ризик, на авантюру. Девіза Пузиря – "хазяйство або смерть". Безмежна жадоба і дивовижна скупість при величезному багатстві приводять Пузиря не тільки до кумедних пригод, а й до катастрофічних наслідків.

Пузир – невіглас у питаннях культури. Він зневажливо ставиться до скарбів культури, до її діячів. Це виявляється в його репліках про М. Гоголя та І. Котляревського:

З о л о т н и ц ь к и й. Так от і пожертвуй на пам'ятник народного поета.

П у з и р. З якої речі? Я жертвую на приюти...

З о л о т н и ц ь к и й. Ждучи нагороди?

П у з и р. Не криюсь. А Котляревський мені без надобности!

З о л о т н и ц ь к и й. І як тобі не сором отаке говорити? Такий хазяїн, такий значний обиватель, ще й кавалер, а говориш, як дикий, неосвічений мужик: "Котляревський мені без надобности!" Противно й слухать! Поети єсть сіль землі, гордість і слава того народу, серед якого з'явилися; вони служать вищим ідеалам, вони піднімають народний культ... Всі народи своїх поетів шанують, почитають і ставлять їм пам'ятники!!!

П у з и р. То виходить ви жертвуйте?

З о л о т н и ц ь к и й. Аякже! Завтра вишлю триста рублів!

П у з и р. Ну й буде з них, а від мене не поживляться!²²

Образ Пузиря розкривається в його оточенні, влучно названому в п'єсі "великим хазяйським колесом", цетром якого є він сам. ²³
"Тут колесо так крутиться: одних даве, а другі проскакують".

22. Там само, стор. 324–325.

23. Там само, стор. 338.

Серед майстерно змальованих портретів "супутників" і підручних Пузиря є майбутній великий хазяїн, права рука Пузиря, - Феноген, в якому поєдналося лакейство з грабіжництвом, лицемірство з блюзнірством, плазування перед хазяїном з презирством до нижчих від себе. Його принцип: "плазує і наживайся". Філософія Феногена така:

"Якби не давали, то я б і не брав. А коли дають - бери! І сам хазяїн наш всіх навчає: з усього, каже, треба користь витягати, хочби й зубами прийшлося тягнути - тягни! Так він робив і так робить від юних літ, а тепер має мільйони! Чом же мені не тягнути, щоб і самому стати хазяїном. Та я й не тягну - дають. Тут і гріха немає!..²⁴

В уяві Феногена на пошану заслуговують тільки гроші.

Ліхтаренко - ще один тип хижака, хоч рисами свого характеру він відрізняється від Феногена. Він не плазує перед хазяїном, а тримає себе з гідністю злодія серед грабіжників. Він такий хитрий, що "і риби наловить, і ніг не замочить"; він добре знає "негласний закон" хижачького середовища, - не візьмеш ти, то візьмуть з тебе".

"...Я так роблю: щоб все те, що є в хазяїна, було ціле і щоб мені була користь! Це комерчеський гендель. От я беру від мужиків оброчну казенну землю, візьму наділи в оренду, і мужики, оставшись без землі, будуть робити на нашого хазяїна, як кріпаки! Та щоб від такого комерчеського генделя не мати користі? Тоді б я лічив себе посліднім дурнем! Хазяїн хоче заробить, і я хочу заробить! Всі рвуть, де тільки можна зірвати, а я буду дивитися та завидувати, як люде багатіють? Я не такий! Завидують тільки недотепа!"²⁵

Ліхтаренко - це злодій, крутий. Він краде у Пузиря, але з цим не криється, додержуючись правил: "кради уміючи", "кради сам і не заважай другому", "не лови гав, а лови гроші".

24. Там само, стор. 309.

25. Там само, стор. 336-337.

"При салганах будете ви - не ловить же гав. Коли перше брали копійку, беріть десять! Жалітись не будуть, нема куди: тут вор у вора краде! Коли що треба, я поможу, за те ж, щоб я не зробив, - помагайте! Щоб ви не почули: кому і скільки я дав одступного на торгах за оброчну казенну землю, за скільки я підкупив полномочених і всю громаду віддати свої наділи в оренду, - не ваше діло!"²⁶

Автор показує, що феногенів і ліхтаренків виховали хазяїни, що вони є типовим породженням суспільних відносин російської імперії на переломі XIX - XX століть.

Серед багатьох жанрових сцен найбільше виділяються жвавістю дії, діалогу, характеристикою характерів такі сцени, як купівля і продаж халата, зустріч Пузиря з Маюфесом, діалог Пузиря з Ліхтаренком з приводу покраденої пшениці, сперечання Феногена з Ліхтаренком тощо.

П у з и р. Що ж це, Порфїрій, у тебе крали пшеницю, як возили на вокзал?

Л і х т а р е н к о. Може. Сто тисяч пудів пшениці здавали, двісті підвід возило, може хто й крав.

П у з и р. Цілий віз пшениці твій помічник Зозуля зсипав у Хескеля.

Л і х т а р е н к о. Де ж таки! Лантух - два - то може; а віз - то брехня! Не вірте!

П у з и р. А чого ж ти дивишся?

Л і х т а р е н к о. Щоб не крали!.. І на вокзалі здано сто тисяч пудів - вірно!

П у з и р. То лишню наважили в амбарі?!

Л і х т а р е н к о. Може який лантух або два - то буває; де ж ви бачили, щоб у великій економії ніхто нічого не вкрав. Та хочби у мене сто очей було, то й то не встережеш!

П у з и р. Так по-твойому, нехай крадуть?

Л і х т а р е н к о. Я цього не кажу, всі крадуть по-сво-

сму, та без того і не можна, Терентій Гаврилович! І розсиплеться, і загубиться, і вкрадуть яку малезну...

П у з и р. З тобою сам чорт не зговорить. Я тобі образи, а ти мені луб'я! То нехай крадуть, питаю тебе? За віщо ж я тобі жаловання платю?

Л і х т а р е н к о. А за тих сто тисяч пудів пшениці, що я здав на вокзалі, а ви гроші взяли!

П у з и р. Тьфу на твою голову! Чи ти здурів, чи чорт тебе напав?

Л і х т а р е н к о. Терентій Гаврилович, ви тільки не гнівайтесь, а розсудіть гарненько. Будемо так говорити: ви мені дасте великий шматок сала, щоб я його одніс у комору! Я візьму те сало голими руками, і однесу сало в комору, і покладу; сало ваше ціле, а тим жиром, що у мене на руках зостався я помастю голову — яка ж вам від цього шкода?

П у з и р. Іди собі к чорту, бо ти наважився мене гнівить!

Л і х т а р е н к о. Шасливі оставайтесь!²⁷

Комедія ХАЗЯЇН — це неабиякий зразок сатиричної комедії.

Джерело комедійности п'єси, насамперед у постаті Пузиря, у глибоко контрастному зіставленні характеру і ситуацій. Треба підкреслити, що контрастне зіставлення характерів і ситуацій ми бачимо також у ТАРТЮФІ Мольєра. Отже, в цьому аспекті ХАЗЯЇН Карпенка-Карого стоїть близько до Мольєрового ТАРТЮФА.

Пузир — великий грабіжник і шахрай, і коли він, наприклад, глибоко обурюється шахрайством Петьки Михайлова або тим, що Маюфес за фальшиве свідчення на його ж, Пузиря, користь вимагає тисячу карбованців, то це не може не викликати сміху, так само, як і те, що Пузир — мільйонер, а носить старий халат і облізлий кожух, який "смердить лосм" та біжить за гусьми, що вхопили кі-

27. Там само, стор. 319-320.

лька зерен з його десятків тисяч кіп пшениці.

Під кінець свого творчого і життєвого шляху, на початку 900-х років, Карпенко-Карий зацікавився проблемою "батьків і дітей" і задумав написати драматичну трилогію на цю тему. Автор поставив своїм завданням розв'язати проблему зв'язку інтелігенції з народом, і проблему морального оздоровлення "зіпсованої цивілізацією" людини з природою, в поверненні її до хліборобської праці. Із задуманої трилогії Карпенко-Карий написав дві комедії: СУСТА 1903 і ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ 1904 року. Третю частину - заплановану п'єсу У ПРИСТАНІ - автор не встиг написати.

Над комедією СУСТА Карпенко-Карий розпочав працю на початку 1902 року, яка спочатку мала назву ХЛІБОРОБ, а згодом ЗЕМЛЯ. Остаточна редакція п'єси побачила світ під назвою СУСТА, яка остаточно була закінчена в липні 1903 року і першого серпня надіслана до цензури. П'єсу дозволено до постави 7 листопада 1903 року. Вперше СУСТУ поставлено на сцені 7 січня 1904 року в Києві у бенефіс П. Саксаганського. За його свідченням "п'єсу прийняло громадянство як сенсацію. Збори повнісінькі. Карпенко-Карий після кожної вистави одержував десятки листів".²⁸

Ролі виконували найкращі артисти: Макара Барильченка виконував М. Кропивницький, в ролях Івана і Тарабанова виступав П. Саксаганський, Терешка Сурму - Карпенко-Карий, Михайла - М. Садовський.

Тогочасна критика зустріла появу СУСТИ на сцені, висловлюючи різні погляди й думки. Особливо багато застережень було відносно четвертої дії. Карпенко-Карий прислухався до зауважень, як це завжди роблять усі автори, але не квапився виконувати усі по-

28. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 417.

ради критиків, він часто обстоював ідею і образи СУЄТИ.

"Суєта" наробила мені багато турбот, але я до цього привик: одні кажуть те, другі, друге... А що, коли поправлю, чи пак перетворю четвертий акт, а він вийде гірший? Нема ж ніякої певності у тім, що, викинувши те, на що звертають увагу як на фарс, - п'єса буде слухатись так само, як зараз. Правда, нема такої певності і у вас, - писав автор у листі до М. Комарова 7 грудня 1904 року. - Та й що таке фарс? У Гоголя свиня приходиться в суд, відшукує прошеніс /грамотна/ і уніч-тожа все діло!.. Це фарс. Але коли життя людське до того погане, що тільки свиня може розрішити спор Івана Івановича і Івана Никифоровича, 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 йому подібних, хворих суєтою мирською, яка шкодить чесним простим людським відносинам і оддаляє їх від природи..."²⁹

СУЄТА вперше була надрукована в Полтаві 1905 року в п'ятому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ Карпенка-Карого. Автограф СУЄТИ зберігається в Державній бібліотеці ім. А. Луначарського в Ленінграді /ч. 23066/.³⁰

Змальовуючи в СУЄТІ родину козака-хлібороба Макара Барильченка, автор виводить три різні групи постатей. Тут є заможні господарі, міцно зв'язані з землею /Карпо, Макар, Тетяна/; типові інтелігенти, чиновники-кар'єристи, які втратили зв'язки з народом, цураються свого українського походження, рідної мови /Михайло, Петро/; нарешті - інтелігент-демократ Іван, який, хоч і відірвався від хліборобської праці, але "в пани не пнеться" і прагне корисної для народу діяльності на ниві рідного мистецтва.

Драматичний конфлікт розвивається в плані протиставлення трудового, морально здорового "натурального" життя - життя спустошеному, "суєтному".

29. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 268-269.

30. Там само, стор. 418.

Вістря сатири в цій комедії спрямоване проти чиновників-бюрократів та зманірованої інтелігенції. Учитель гімназії, а потім інспектор, по суті чиновник, Михайло Барильченко, його дружина Аделаїда прагнуть тільки власного збагачення, гребують народом. Це ті, що "все своє життя із праці других забирають і нічого в життя людське не кладуть".

У рельєфно змальованому образі Михайла Барильченка драматург віддзеркалив типові риси, властиві інтелігентам-кар'єристам. Михайло не задовольняється посадою вчителя гімназії, він прагне зробити кар'єру. Його мрія - дослужитися до чину генерала. Лицемір і підлабузник, він досягає високого чиновницького ступеня, стає інспектором, одержує чин дійсного "статського радника". Михайло протиставляє себе батькам-селянам, соромиться прийняти їх у своїй родині, бо вони мужики; соромиться того, що вони розмовляють по-українському, але безсоромно тягне у них гроші, щоб поїхати на "Рів'єру". Він цурається і свого власного українського прізвища.

У гостро сатиричному пляні змалював драматург жінок, які походили зі зuboжілих аристократичних родин і змушені були виходити заміж за "грошовитих чиновників мужицького походження" /Наташа й Аделаїда/.

Також сатирично змалював автор постаті сільських багатіїв Терешка Сурми і Тараса Гупаленка. Так як Макар Барильченко, Терешко Сурма охоплені "суєтною мрією" вивести свого сина Матюшу в пани.

"Будеш учитись - будеш паном", - каже він синові і дуже радіє з того, що "вже й воно на щось закандзюбилось".³¹

31. Там само, стор. 35.

Унтер у відставці Тарас Гупаленко встиг ухопити лише казармє-ної "цивілізації", але вже гребує мужиком і село називає "хах-ландією".³²

В уяві цього морального покруча і невігласа найвищою наукою є та, яку давала "учебна команда" царської армії, звідки виходили фельдфебелями.

Чиновникам-кар'єристам Михайлові і Петрові, їх дружинам-дворянкам, багатіям Сурмі і Гупаленкові драматург протиставив людину творчих прагнєнь - Івана Барильченка і "статечного господаря" Петра Барильченка.

Образ Івана Барильченка переконливий і змальований з глибокою симпатією автора. Устами Івана драматург влучно характеризує і гостро та дотепно висміює "суєтність" сучасного йому середовища. Іван висловлює, власне, думки самого автора. Він ненавидить лицємїрство інтелїгенції, чинопочитання і кар'єризм; його не може на довго привабити і обмежене хутїрське життя, як приваблює воно, наприклад, інтелїгента-просвітянина, учителя Демида Короленка. Іван - людина благородних прагнєнь, він протестує проти обивательського животїння і прагне творчої праці.

Бажання бути корисним народові дає Іванові силу перебороти свою втому та зневіру і вийти на широку дорогу творчого життя. Спробувавши себе на "тяжкій праці строкового", він "набрався певности в своїх силах" і смїливо йде працювати в театрі, стає артистом.

Мистецький реалїзм у змалюванні характерів, майстерно побудовані комедійні ситуації зумовили успіх комедії. Уперше СЮСТУ

32. Там само, стор. 46.

поставлено на сцені в Києві 1904 року. Як писав сам Карпенко-Карий, вона вславила його, "як ще досі ні одна п'еса".

Продовження СУЄТИ п'еса ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ - це наступна частина задуманої трилогії та остання закінчена праця Карпенка-Карого. Перша редакція цієї п'еси була написана менше ніж за місяць, не дивлячись на те, що автора огортала апатія, про що писав він у листі до сина Назара 18 червня 1904 року:

"...Поборовши апатію, я прийнявся за роботу. Давно мені не вдавалося попасти на стежку, довго я сидів за письменним столом, виймаючи перо з чорнильниці і знову його умокаючи. Останки апатії давили дух. Нарешті, тільки 25 мая я почав писати нову комедію "Житейське море", протяг "Суєти", в чотирьох діях.

Ступінь за ступенем я оживав і сьогодні і сьогодні ввечері скінчив. Як радісно, коли чоловік воскресне духом і хоч що-небудь зробить! Нова комедія містить в собі суєтну кар'єру артиста Івана Барильченка - одного з героїв "Суєти". Чи вдалась вона мені, чи ні - не знаю. Домашні довольні, а що скаже публічність - не знаю. Здається, нічого собі написано, хоча я ще буду працювати з місяць над конечною обробкою, але можу сказати, що поправлю тільки стиль і дещо прибавлю, а в тім вигляді, як є, комедія готова".³³

Критика зустріла новий твір Карпенка-Карого стримано. Але це не пошкодило ЖИТЕЙСЬКОМУ МОРЕЮ відіграти визначну роль в мистецькому і культурному житті тогочасної України.

ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ вперше надруковано в п'ятому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ І. Карпенка-Карого в Полтаві 1905 року.

У ЖИТЕЙСЬКОМУ МОРЕІ автор ще раз поставив проблему морального оздоровлення людини і проблему мистецтва, його місця і ролі в суспільному житті. Образ головного героя - артиста Івана Барильченка, його думки, поведінка - суперечливі. Становище Івана Барильченка в цьому творі інше, ніж у першій частині трилогії.

³³. Там само, стор. 263-264.

У СУБТІ Іван спочатку був утомлений, зневірений і тільки під кінець знайшов своє місце в житті, став артистом.

У комедії ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ Іван уже "знаменитість" у театральному світі. Але на театр тисне богемщина, у полон якої потрапляє і головний герой п'єси. Не маючи сили протистояти цьому натискові, Іван вирішує покинути на якийсь час театр, повернутися до землі, на село, на лоно чарівної природи, "в натуральну життєву пристань", щоб там "обновитися душею" і знову внести в "храм іскуства... чистоту".

"Тепер у мене чад пройшов, скеля ще далеко, я поборюсь усіма силами душі, впливу і в тихій ясній пристані обновлюсь душею... Обмившись сам, і в храм іскуства я чистоту внесу!"³⁴

У комедії правдиво змальовано деморалізуючий, корупційний вплив чиновницького середовища на окремих акторів. Це показано не тільки в постаті Івана Барильченка, а й Крамарюка - "театральної шкапи", - актора, що не став справжнім мистцем і поступово сходить зі сцени.

"Я черв'як, бездара, театральна шкапа, я не маю сили самостійно іти на боротьбу, а їсти хочу так само, як і таланти!.."³⁵

Крамарюк мріяв про велику творчу працю, а перетворився в нахлібника при театрі, на блазня, зводника, підлабузника. Він розуміє всю вагу свого падіння і в хвилини, коли в нього пробуджується сумління, - страждає. Причини морального падіння Крамарюка розкриті в його монолозі-сповіді перед Іваном. Цей монолог є гострим викриттям корупційної моралі тогочасного "вищого" суспільства, вироком драматурга-демократа прихвосням, які:

34. Там само, стор. 149.

35. Там само, стор. 140.

"Мотать і промотують з веселими жінками батьківщину, які для хвастовства запалюють сторубльовкою цигарку, а бідному і гривни не дадуть; я говорив правду розпутним мужам і жінкам, які святість мудрих заповітів лічать умовними, аби догодити своїм хотінням..."³⁶

У ЖИТЕЙСЬКОМУ МОРІ змальовано також типовий образ театрального антрепренера Усая. Театр для нього - це джерело наживи. Обдурюючи і грабуючи акторів, Усай нагромаджує капітал.

Викриттям аморальности, ідейного спустошення деякої частини зманірованої інтелігенції, вістра комедії ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ було спрямоване також проти письменників-декадентів, що змальовували тоді героєм дня лицеміра і розпусника, підносили культ смерти.

Герой твору Карпенка-Карого прагне краси і правди життя:

"Ні, в смерті краси нема! Красота - життя! І я хочу жить, по правді жить!"

А правда життя там, де:

"святая природа, де землю поливають кривавим потом праці".³⁷

Ця думка переважає в ЖИТЕЙСЬКОМУ МОРІ, і в цьому його сила.

Для ілюстрації того, який успіх мали комедії СУСТА і ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ на сцені театру корифеїв, наводимо слова І. Мар'яненка, - одного з учнів театру корифеїв та очевидця вистав СУСТА і ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ в театрах Садовського і Саксаганського:

"П'єси І. Тобілевича "Суєта" і "Житейське море" йшли в театрах обидвох братів. Садовський і Саксаганський приділяли максимум уваги цим п'єсам, ставили їх, як комедії характерів, в реалістичному плані, уникали гротескового трактування образів, боролись проти шаржування і штукарства. Особливо слідкували вони за виконанням "слизьких" сцен з Матюшею, з Аделаїдою і в сцені переодягання матері в п'єсі "Суєта", в епізоді з антрепренером Усаєм в комедії "Житейське море". Кожна сцена, діалог, кожна роль, нехай і не значна, епізодична, розроблялись старанно, до найменшої деталі. Порівнюючи вистави братів, треба признати, що

36. Там само.

37. Там само, стор. 148-149.

у Садовського ансамбль був сильніший. Було це головно завдяки блискучому виконанню Саксаганським ролі Івана Барильченка і Карпенком-Карим ролі Терешка /"Суєта"/.

"Правдиво грав Івана і Садовський, але дещо "сиплий" голос і зовнішня фактура актора дещо обтяжували ролю. Іван у Саксаганського був таким же ширим і переконливим, але перевищував інших виконавців цієї ролі багатством інтонаційних барв голосу. Після 3-ї дії, в якій він з великою експресією та ширістю виголошував монолог Івана про завдання театру і актора, Панас Карпович перехарактеризовувався і в 4-ій дії появлявся в ролі п'яниці-кухаря Тарабанова, яку виконував так само блискуче. Таке перетілювання особливо поражало нас акторів.

"Роля Терешка у виконанні І. Карповича була найвищим досягненням акторського мистецтва. Розумного українського селянина, людину з лукавою хитрістю талановитий актор виконував із притаманною йому ширістю і простотою. Кращого виконавця цієї ролі я не бачив".³⁸

І С Т О Р И Ч Н І Д Р А М И

Велику увагу Карпенка-Карого привертали історичні події з життя українського народу.

Створюючи п'єси на історичні теми, драматург завжди був вірний історичній правді.

У драмі ГАНДЗЯ /1902/ автор змальовує історичні події в Україні, що відбувалися в 70-х роках XVII сторіччя.

У драмі змальовано тяжке становище українців Правобережної України.

Карпенко-Карий спробував показати, як дехто з вищих сфер українського суспільства зраджував свій народ і батьківщину. Декого з цих вищих сфер приваблювало багатство і чини; виродки продавалися на службу польським королям та російським царям. Ав-

38. Марьяненко, И., Прошлое украинского театра, Искусство, Москва, 1954, стор. 210-211.

тор віддзеркалив це у напівсимволічному образі "дівчини з лівого берега Дніпра" Гандзі. Козацька дочка, красуня Гандзя стає дружиною польського магната полковника Пиво-Запольського; вона зрікається свого народу і свого краю. "Тепер Гандзі нема, — каже вона чоловікові, — а є вельможна пані Галина Пиво-Запольська".

Патріотичний мотив у драмі ГАНДЗЯ лише накреслений. Головну увагу автор приділив змалюванню пригод Гандзі.

На історичному матеріалі написав Карпенко-Карий драму БОНДАРІВНА /1884/. Тему драми і частинно сюжет автор запозичив із народної балади про Бондарівну. Його привабив образ благородної української дівчини-патріотки. Події, що їх автор змалював у драмі, відбуваються в середині XVII століття, на початку визвольної війни України з Польщею.

У першій картині драми автор подає розмову старого козака Бондаря з селянами та його монолог, з якого нам відомо, що "Хмельницький взявся за діло". Післанець від Хмельницького, молодий козак Тарас, готує селян до боротьби. В дальших картинах автор показує свавілля й наругу над українським народом польського пана-старости та його прибічника жида Герцеля.

Створивши правдиве історичне тло, драматург показує трагічну історію Бондарівни, що впала жертвою старости і Герцеля. Бондарівна — це благородна, чесна дівчина, людина високої народної моралі; вона сповнена великим почуттям любови до рідного краю і народу. Смілива, розумна дівчина-патріотка гине від руки старости, — польського магната.

Після закінчення драми БОНДАРІВНА, майже десять років пізніше Карпенко-Карий знов повернувся до змалювання постаті Миколи Потоцького. Авторіві були відомі не тільки історичні пісні, в

яких змальовано постать цього польського магната, але й легенди, перекази та анекдоти про нього. Карпенко-Карий використав усі ці фольклорні матеріали і поклав їх в основу п'єси ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ.

У центрі твору автор поставив образ графа Потоцького. Він розгортає сюжет на епізодах, використаних із народної творчості. Автор подає їх у діалогах або самохарактеристиці графа, або у розгорненій дії героїв. Ми довідуємося, що графові не можна жити в Варшаві, що він і його друзі - шибайголови-горлорізи "п'ять сел спалили, три сейми розігнали та чотирьох панянок украли і жидків з десяток забили".³⁹

Карпенко-Карий старався зберегти гостроту і дотепність народних анекдотів про М. Потоцького і намагався не відступити від них у характеристиці свого героя, у розкритті його найістотніших особливостей і найтонших відтінків характеру.

Для прикладу варто б порівняти хоча б епізод з похудінням товстих юристів у ПАЛИВОДІ ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ з народним анекдотом, який записав В. Гнатюк і помістив у ЕТНОГРАФІЧНОМУ ЗБІРНИКУ у Львові.

У п'єсі ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ читаємо, що до графа приїхали два товсті юристи "оборонці прав", яких післала графиня до свого майбутнього зятя. Юристи намагаються якнайшвидше закінчити доручену їм справу і їхати до Баден на "води", щоб лікуватися від "ожиріння". Для розваги і жарту граф вирішив лікувати їх по-своєму:

39. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 8.

"Перш усього юристів запри у клуню, — каже він Гавенді, — дай їм по цінові і на перший день по десять снопів жита на кожного нехай молотять. Коли змолотять, тоді по фунту хліба, по дрібку солі й глечик води даси їм на харчі. Чотири дні набавляй ти їм по п'яти снопів і по пів фунта хліба. Нарешті, вже коли змолотять по півкопи — даси увечері ти їм ріденький крупничок. Надалі я другий рецепт тобі зготую... Ціп і діста їх вилічить скоріш, ніж Баден, а щодо тітки і нареченої мосі, то їм я піднесу такої чиме-риці, що чхатимуть довгенько і відсіля тікатимуть, як від чуми!"⁴⁰

А ось як розповідається в народному анекдоті "Ксьондз на курації":

"Був один ксьондз такий товстий, що вже не знав, що з собою робити. Накінець рішився виїхати до купелів, аби трохи стонкнути. Іде дорогою і здивається з Каньовським. — Де ідеш? Той оповідає. — Знаєш що? — каже Каньовський. — Маєш ти платити лікарям 500 злотих, заплати мені половину, а тебе вилічу. — Добре, — каже ксьондз. Взяв його Каньовський з собою, замкнув у хаті, їсти не дає. Ксьондз виголоднівся, що вже ледве дихає. Каже йому Каньовський іти з пастухами за товаром, а їсти знов не дає. Як ксьондз вибігався добре, так спав з тіла, що не лишилося з нього більше, як половина. Тоді погостив його Каньовський та й ксьондз поїхав, подякувавши Каньовському за курацію"⁴¹

Карпенко-Карий, будучи добре обізнаним зі сценічними законами, зумів створити на основі народних анекдотів гарний сценічний жарт, наповнити його яскравими сценічними ситуаціями, дотепними висловами та хвавами гумористичними діалогами.

Автор яскраво змальовує постать Харка Ледачого — хвалька і брехуна, базіки й боягуза-лакея, якого дуже легко можна пізнати в народних анекдотах хоч може і під іншими іменами.

Особа магната Потоцького та його діяльність, який у ПАЛИВОДІ ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ просто названий графом, не могли бути предметом жарту, бо за цими його, ніби жартівливими, витівками скривається трагічний кінець, кривда і страждання людей, а то й

40. Там само, стор. 17.

41. Гнатюк, В., Етнографічний збірник, т. 6, Галицько-руські анекдоти, Львів, 1899, ч. 639, стор. 314.

кров його нещасних жертв. Вже один цей факт був причиною невідповідності між характером життєвого матеріалу і засобами його мистецького відтворення. Другий факт - це те, що Карпенко-Карий це драматург, що виявив велику силу артиста у змалюванні внутрішнього світу людини, у тонкій психологічній аналізі, у відтворенні правдивих сцен глибоких переживань героїв із найнепомітнішими відрухами і відтінками людської душі. До таких творів ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ і сав автор не зачисляв. Це п'єса комічних колізій і інтриг, що їх автор розраховував на сценічний ефект, на касу, як вдало висловлюються актори сценічною мовою. Тому не дивниця, що поодинокі дійові особи автор принижує до напівтваринного стану, не дивно, що герої часто переодягаються, - тобто у цій п'єсі бачимо все те, що від давен було на сцені театральним штампом, проти чого енергійно виступав і сам Карпенко-Карий.

ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ - це комедія-жарт у чотирьох діях, написана 1893 року. Дія відбувається на Волині у XVIII ст.

Основним матеріалом до цієї комедії авторові послужила низка народних оповідань і анекдотів про панів-самодурів, їх бешкетування та безглузді витівки.

У ПАЛИВОДІ ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ Карпенко-Карий створив цікавий сценічний жарт, наповнений низкою комедійних ситуацій, дотепами і живими, динамічними діялогами. Не диво, що жарт ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ користувався неабияким успіхом на сцені.

Уперше жарт ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ був опублікований в другому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ в Одесі 1897 року.

Рукописний примірник цієї комедії-жарту зберігається в Держав-

вній театральній бібліотеці ім. А. Луначарського в Ленінграді /ч. 32865/.⁴²

На історичну тему написав Карпенко-Карий драму ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ШЕЗНЕ. Ця драма була написана 1896 року і під назвою СЕРБИН була надрукована у Львові в ЗОРІ /ч. 20-24/. Сам автор назвав її поемою. У 1897 році драма ця у попередній редакції під назвою СЕРБИН була надрукована у творах І. Тобілевича /Карпенка-Карого/, що їх видав В. Лукич у Львові. Карпенко-Карий не зовсім був задоволений цим варіантом драми і не переставав працювати над удосконаленням свого твору. Він позмінював деякі яви, дописав наново або переробив деякі епізоди, деяким постатям змінив імена, а також дав їм інше трактування. Нова редакція драми під назвою ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ШЕЗНЕ була надрукована в третьому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ І. Карпенка-Карого в Одесі 1903 року. Ця редакція драми вважається остаточною.

У Ленінграді у фондах театральної бібліотеки ім. А. Луначарського зберігається рукопис драми на п'ять дій під назвою РОМАН І ЯЛИНА за підписом - АДАМЕНКО /ч. 23381/.⁴³

Порівнявши драму РОМАН І ЯЛИНА з текстом драми ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ШЕЗНЕ, видно, що обидва твори є різними варіантами одного і того ж твору, хоч у тексті є деякі різниці й імена дійових осіб змінені. "Адаменко" - це один із маловідомих псевдонімів І. Тобілевича, що його він вигадав для цензури.

В основу драми поклав автор народну пісню-баладу про Сербина. Ця народна пісня-балада зокрема була дуже поширена серед народу на західних землях України. Цю пісню-баладу вперше надрукував

42. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 381.

43. Там само, стор. 384.

Я. Головацький у своєму збірникові пісень 1878 року.

Приявний у пісні-баладі мотив отруєння був вдячним і привабливим матеріалом для драми, і його зміло використав Карпенко-Карий у своєму творі. Інші мотиви пісні автор або відкинув зовсім, або використав у переробленому вигляді. Зміст балади такий:

Дівчина покохала Сербина і каже йому, щоб він її сватав. Сербин відповідає, що боїться її брата і намовляє дівчину отруїти брата, а тоді він з нею одружиться. Дівчина каже, що не вміє цього робити, бо не навчилася чарувати. Сербин тоді повчає дівчину, як приготувати отруту і як дати її братові. Дівчина наварила пива, підмішала туди отрути й дала братові, як тільки той під'їхав до її хати.

А брат пива та напився
І з коника похилився.

Сербин і опісля не одружився з дівчиною, мовляв, коли вона отруїла рідного брата, то може отруїти й його. Дівчина вийшла заміж за жебрака і до смерти носить за ним торбу з хлібом, випрошеним у людей.

Події, що розгортаються у драмі ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ШЕЗНЕ, відбуваються в XVI-XVII ст., у часи, коли запорожці вели боротьбу проти турків і татар, що нападали на Україну, плюндруючи її і забираючи людей в ясир. Однак Карпенко-Карий зосереджує свою увагу не на суспільних проблемах того часу, а на питаннях інтимно-побутового характеру і змальовує побутові картини життя у піднесено-романтичному пляні. В основу сюжету автор поклав боротьбу Юліяна — амбітного волоха, — сина молдавського господаря, — за те, щоб повернутись до рідної Молдавії і заволодіти усіми волоськими землями. Батько Юліяна згинув колись від руки угорського магната, який, підкупивши султана і користуючись підтримкою різних турецьких пройдисвітів, став володарем Молдавії. Ось чому починає боротися Юліян.

"Кипіла кров моя огнем пекельної муки, бажанням помсти мозок мій горів, і я покинув школу сзуїтів, де вчився мудрости, як править своїм народом, і в Царград прибув обі-

драним, ограбленим, голодним старцем шукати правди й оборони у турецького царя. Але шкода шукати правди там, де мозок, честь і совість - згнили до тла! Я тільки в тім переконався, що золотом у Царграді купити можна все і легко з поміччю червінців вернуть мені назад молдавське господарство. А без цієї могутчої на всьому світі сили я не знайшов спроможности для боротьби за батьківський престол... Скоро судьба моя перемінилась. В часи мого в Царграді перебування Скутар спалили запорожці, і всіх невольників своїх вони з тюрми повизволяли. Одважні лицарі новим життям, новим бажанням моє розбите серце запалили, і я покинув свої мрії і надії, помандрував пішком на Запоріжжя, щоб відтіля носити грізну помсту ворогам!"⁴⁴

Юліян приходить на Україну, на Запоріжжя, пристає до запорожців і бере участь у поході проти турків. Він виявив великий героїзм у руйнуванні Кафи, через що здобув прихильність і любов у запорожців. Але він не покидає думки про повернення на молдавський престол. Ще перебуваючи на Запоріжжі, Юліян чув, що в Україні живе прославлений козаками полковник Платон "як кримський хан багатий", а в нього сестра-красуня Ялина, якій дістанеться усе Платонове добро. Юліян їде до Платона, щоб одружитися з його сестрою Ялиною і загорнути усе його багатство. По дорозі Юліян дізнається, що Ялина уже засватана і подала ружники іншому чесному козакові, Данилові. Але його це зовсім не турбує, бо він свято переконаний, що "слава і почот, і розкоші, які дає багатство, нікому легко не достались... Перш річка сліз і крови пролилась, а потім вже на цій пролитій крові багатьох для одного химерне щастя будувалось!.." ⁴⁵

Юліянові удалося заволодіти серцем красуні Ялини, і щоб забезпечити собі повний успіх, він намовив свого слугу-татарина Кузьму вбити Данила і, нарешті, хоче позбутися Платона. З цією

44. Там само, стор. 73-74.

45. Там само, стор. 77.

метою він дає Ялині отруту, кажучи їй, що це таке зілля, коли Платон вип'є його з медом або пивом, зробить його прихильним до їхнього кохання, та що Платон відмовиться від свого слова-постанови, заявивши, що вінчання Ялини з Юліяном може відбутися тільки через три роки. Лихі наміри Юліяна підслухав Данило і розповів Платонові, який викриває Юліянів зрадницький план у кінці драми. Юліян заколюється, а Ялина божеволіє.

Драма ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ШЕЗНЕ перевантажена трохи етнографічними подробицями і досить часто повторюваними в драматургії того часу драматичними мотивами, як, наприклад, випадкове підслухування, таємниче вбивство, підмішування отрути в напій тощо.

Дбаючи про розширення тематики драматургії, про збагачення убогого тоді репертуару українського театру, Карпенко-Карий зосередив свою увагу на такому поширеному в XVII-XVIII сторіччях явищі, яким було чумацтво в Україні. Ніхто з українських драматургів попередників Карпенка-Карого не порушував цієї теми, тільки Т. Шевченко присвятив їй декілька поезій, та народ, що зберігав у своїй пам'яті численні пригоди з чумацького життя, створив багато ліричних, зворушливих пісень про чумаків. У цих піснях оспівується життя і побут чумаків, їх боротьба з розбійниками, смерть чумака в дорозі тощо.

Карпенко знав ці пісні, чув багато переказів про чумаків, читав про них у літературі. Він добре розумів тверду незавидну долю чумаків, що ходили в далеку дорогу, повну пригод і небезпек, зносили холод і голод, зазнавали нападів розбійників, хворіли, а іноді й помирали в дорозі. Чумацьке життя давало прекрасний матеріал для драматурга, і Карпенко-Карий скористався з цього.

У 1897 році він закінчив комедію ЧУМАКИ, в якій, за визначенням

І. Франка, " на тлі чудової галерії широнародних типів, таких як Настя, що не любить сварки, а всякими брехнями та видумками старасться заводити її в своїм найближчій околі, як баба Бушля і два мандровані дяки-пиворізи, Шкварковський і Мичковський, комічні два Аякси української комедії", - він змалював минуле чумацтво.⁴⁶

Конфлікт ЧУМАКІВ побудований на зіткненні двох протилежних поглядів на суть людського життя, на щастя людини, на її право вирішувати свою долю. В комедії бачимо і рельєфні типи зубожілих селян, серед яких дуже яскраво вирисовується постать баби Бушлі, і постаті заможних селян: Русаловського, Чичері та Хоми Нерука, на думку яких щастя тільки в грошах, у багатстві.

Русаловському, Чичері та Хомі Нерукові автор протиставляє Віталія Нерука, - брата Хоми.

Надзвичайно яскравими вийшли у Карпенка-Карого постаті "мандрованих дяків-пиворізів" Шкварковського та Мичковського.

Сюжет комедії розгортається логічно в цілковитій відповідності до розвитку характерів.

Для ілюстрації того, як виглядала ця комедія на сцені у виконанні найкращих сил театру корифеїв, наводимо слова І. Мар'яненка з його спогадів:

"Зупинюсь на виставі "Чумаки" І. Тобілевича, в якій брали участь провідні майстри українського театру. Хому грав автор п'єси І.К. Тобілевич, його дружину Настю - А. Борисоглібська, Віталія - М. Садовський, одного із дяків /здається Шкварковського/ - П. Саксаганський, бабу Бушлю - С. Тобілевич. Краще від усіх грав І. Тобілевич. Можливо, що ця роля була найбільшим творчим досягненням Івана Карповича. Він цілковито перетілювався в ній, і перед нами появлявся слабохарактерний, обмежений чумак, який непомітно для самого себе опинився під "пантофлем" своєї хитрої "властелюбною" дружини Насті. Особливо смішний був Хома в своєму дитячому, впертому бажанні показати себе розумним і са-

46. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 452.

мовистарчальним, не помічаючи того, що робить він усе за поштовхом своєї недоброї і нерозумної дружини...

А. Борисоглібська в ролі енергійної інтригантки Насті користувалась величезним успіхом. У виконанні артистки образ цей визначався багатством інтонаційних барв. Особливо чітко й тонко були опрацьовані її діалоги з Карпенком-Карим; вони часто викликали бурю оплесків.

Віталій у виконанні М. Садовського - цілковита протилежність своєму багатому братові Хомі. Він м'який і простий, поводить себе достойно, як людина, що багато перенесла, визнається на людях і життєвих обставинах. Віриш, що цей український чумак розумний, бувалий і сміливий селянин. В ньому відчувається подих народної мудрости. Недарма Віталія називають "премудрим Соломоном".

В невеликій ролі дяка-пиворіза П. Саксаганський викликав гомеричний сміх. Вірші, дотепи і "вчені тиради" він подавав якось особливо смішно. Можна було тільки дивуватися такому широкому акторському діапазону: героїчний образ Тараса із драми "Бондарівна", Богун із драми "Богдан Хмельницький" і оригінально-комедійний шедевр, створений Саксаганським в ролі дяка-пиворіза.

Після матері в пресі "Суєта" роля назойливої, але, по суті, доброї і бідної баби Бушлі була вищим творчим досягненням артистки С. Тобілевич.

Такий автсамбл, таку зіграність всіх виконавців не часто можна бачити".⁴⁷

У 1898 році Карпенко-Карий почав працювати над трагедією САВА ЧАЛИЙ, яку закінчив у 1899 році. Зі змісту трагедії, із листів автора та спогадів його сучасників видно, що драматург приступив до написання трагедії на історичну тему про Саву Чалого дуже серйозно, присвячуючи дуже багато часу студіям різних історичних матеріалів, вивчав відому народну пісню про Саву Чалого та історичне оповідання Антонія І. /Ролле/ САВА ЧАЛЕНКО. ИЗ ИСТОРИИ ГАЙДАМАЧЧИНЫ ПРОШЛОГО ВЕКА. ПЕРЕВОД С ПОЛЬСКОГО, що друкувалося в КИЇВСЬКІЙ СТАРИНІ у 1887 році. Карпенко-Карий простудіював працю М. Костомарова ИСТОРИЯ КОЗАЧЕСТВА В ПАМЯТНИКАХ ЮЖНО-РУССКОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА та багато інших матеріалів, що лягли в основу написання історичної трагедії, праця над якою про-

47. Марьяненко, И., Прошлое украинского театра, стор. 217.

довжувалася понад один рік. Перший раз трагедія САВА ЧАЛИЙ була надрукована в журналі КИЇВСЬКА СТАРИНА 1899 року /том VIII і IX/. Відбитку з цього журналу 15 жовтня 1899 року Карпенко-Карий надіслав до театральної цензури з метою одержати дозвіл ставити САВУ ЧАЛОГО на сцені. Цензурі багато дечого не сподобалося у трагедії і цензор, читаючи САВУ ЧАЛОГО, звернув особливу увагу на сцені знущання над селянами, їхні скарги на непосильні податки, і, підкресливши ці сцени, прийшов до висновку, що трагедія Карпенка-Карого не повинна бути дозволена до постанови на сцені.

Розглядаючи справу про дозвіл САВИ ЧАЛОГО до постанови на сцені 8 грудня 1899 року, цензурний комітет цілковито погодився з висновками цензора. Ось що написано в ЖУРНАЛЕ ЗАСЕДАНИЙ С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО ЦЕНЗУРНОГО КОМИТЕТА ЗА 1899 ГОД:

"Беручи на увагу, що названа драма змальовує понуру картину непримиренної клясової ворожнечі, хоч і відноситься вона до далекого минулого, але все ж не представляє здоровоморального корму і місцями є речі просякнуті почуттям українського патріотизму, цензор вважав би не дозволити названу драму до вистави на сцені. С.-Петербурзький Цензурний Комітет, згідно з думкою докладчика, що вважає п'єсу "Сава Чалий" не дозволяти для виконання на сцені, ухвалив: представити це на розгляд Головного Управління в справах друку. Подано 13 грудня за ч. 2544" •48

Зате зовсім інакше подивились на САВУ ЧАЛОГО в Головному Управлінні. Начальникові управління М. Соловійову сподобалась "боротьба руського православного народу" проти католицької Польщі та ширення нею католицизму між православним народом та за відсутністю у творі протиросійських тенденцій, 14 грудня 1899 року трагедія САВА ЧАЛИЙ була дозволена до вистави на сцені. Уперше

48. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 398-399.

поставлено САВУ ЧАЛОГО в Києві в січні 1900 року. Сам Карпенко-Карий виконував роль Потоцького, Сави Чалого - М. Садовський, а Гната Голого - П. Саксаганський.

Трагедія САВА ЧАЛИЙ здобула високу рцінку серед українського громадянства і тишилася та й тішиться заслуженим успіхом на сцені уже багато років.

Тодішня критика також високо оцінила твір Карпенка-Карого.

Один із тогочасних критиків писав у 1903 році, що "народне повстання зображене в п'єсі яскраво, жваво, згідно з історичною істиною, з усіма типовими, характерними особливостями даного історичного середовища і історичного моменту"⁴⁹

Високо оцінив САВУ ЧАЛОГО І. Франко, підкреслюючи, що цей твір

"гідний стати в ряді архитворів нашої літератури. "Сава Чалий" - це трагедія, основана на часах занепаду і хитання українського національного почуття, трагедія повертня, що для особистої користи йде на службу до ворогів і наслідком натуральної реакції здорових останків національного життя гине в хвилі, коли його зрадницькі пляни, здавалося, були близькі здійснення. Незважаючи на історичний колорит, сим разом ухоплений автором дуже добре, драма мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства, і покотилися по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служення рідному народові і його кровним інтересам"⁵⁰

З історичних матеріалів відомо, що Сава Чалий - міщанин із Комаргорода, Ямпільського повіту - був спочатку двірським козаком, а пізніше дослужився до сотника у князя Любомирського. Коли ж у 1784 році на Правобережній Україні спалахнуло селянське повстання проти польських магнатів, в якому також брали участь і козаки, Сава Чалий пристав до повстанців разом з полком Верлана, в якому він служив. Одначе пізніше він зрадив повстанців, розкаювся перед польською шляхтою і став вірним слугою польсько-

49. Київська старина, 1903, ІХ, стор. 140.

50. Франко, Іван, Про театр і драматургію, АН УРСР, Київ, 1957, стор. 170.

го магната Йосифа Потоцького. Джерела вказують на те, що Сава Чалий був відважний і хоробрий і тому заподіяв чимало лиха козакам: убивав їх і навіть спалив православну церкву. Гайдамаки вирішили покарати його смертю. Присуд цей виконав колишній побратим Сави – Гнат Голий. У 1741 році на саме різдво Гнат Голий із своїм загоном напав на маєток Сави Чалого у селі Степашках на Вінничині і вбив його. За цей вчинок Гнат Голий був ув'язнений у самій Запорозькій Січі з наказу київської адміністрації. Запорозці, які схвалили вчинок Гната Голого, визволили його з в'язниці. Ім'я Гната Голого стало популярним спочатку на Запоріжжі, а згодом і серед народу.

Епізод цей із боротьби українського народу проти польських магнатів-колонізаторів віддзеркалений у народній пісні, яку часто співали кобзарі і лірники. Ця пісня збереглася у багатьох варіантах. Наводимо один із них найбільш поширений на Наддніпрянській Україні, що його записав М. Лисенко у селі Солониця Лубенського повіту на Полтавщині.

1. Гей був в Січі старий козак, на прізвиське Чалий,
Вигодував сина Саву козакам на славу.
Ой не схотів же той Сава козакам служити –
Відклонився до ляшеньків в Польщу з паном жити.
5. Гей та схотів же той Сава слави залучити –
Став своїх братів запорожців по степах ловити!
Пан отаман, пан кошовий по козаках тужить:
"Ой хто б вловив того Саву – сам йому послужить".
"Мого сина, – каже Чалий, – ніхто з вас не вловить,
Хіба Гнатко з Кравчиною до себе підмовить!"
10. Наш отаман каже: "Гнатку! Як Саву не вловиш –
Сам за нього, вражий сину, голову положиш!"
Пішов Гнатко з Кравчиною Саву підмовляти,
Як не схоче з Польщі іти, то й смерті придати.
15. По дорозі стрівсь їм литвин та й став наставляти,
Як їм того пана Саву у руки піймати:
"Візьмемо сирої землі в чоботи під ноги,
А щоб не знав той пан Сава нашої підмови!"
Сидить Сава кінець столу, дрібні листи пише,
20. А Савиха молодая дитину колише.
Ой скінчивши дрібних листів, та й спатоньки ляже,

- А щось йому під віконцем - "Добривечір" - каже.
"Піди, хлопку, піди малий, та й уточи пива, -
Нехай же ми та вип'ємо за здоров'я сина!
25. Піди, хлопку, піди малий, та вточи горілки, -
Нехай же ми та вип'ємо за здоров'я жінки!
Піди, хлопку, піди малий, та й уточи меду;
Ой щось мені нудно-трудно + голови не зведу!"
Пішов хлопець до пивниці замків відмикати,
30. А козацькая старшина у двір уступати.
Не вспів хлопець, не вспів малий дійти до пивниці,
Ускочили гайдамаки до Сави в світлицю:
"Здоров, здоров, пане Саво, здоров як ся маєш?
Далекіі в тебе гості - чом же не вітаєш?"
35. Ой кинеться та пан Сава до ясної зброї:
"Е ні, - кажуть, - пане Саво, се тобі не в полі!"
Ой кинеться та пан Сава до ясного меча -
Одлетіла й голівонька до самого плеча!
Не досягнув той пан Сава своєї булави -
40. Положили пана Саву на дубові лави,
"Оце тобі, пане Саво, сукні-адамашки,
Що ти нажив, вражий сину, з козацької ласки!"

Подасмо також інший варіант пісні про Саву Чалого, що її спі-
вав народ в Україні, а зокрема в Галичині.

1. Ой був в січі старий козак, на прізвище Чалий,
вигодував сина Саву козакам на славу.
2. Ой не схотів та пан Сава козакам служити,
він пішов-же до ляшеньків слави заслужити.
3. Ой він пішов до ляшеньків служби відправляти,
і з ляхами православну церков руйнувати.
4. Збиралися запорожці, всі в раду схожали;
за походи труди-сюди про між себе рахувати,
5. Усі прийшли, усі прийшли, одного немає;
ой чом тебе, батьку Чалий, у раді немає?
6. "Чого ж мені, та панове, у раду ходити?
що хочете того Саву на віки згубити".
7. Хоч став собі він до ляхів...та вже ж, синку милий,
чому ти став, чому до нас такий став спесивий?
8. Ой спесивий, не спесивий - пани кажуть - Сава...
та не добра, журівочка стала його слава.
9. Що не тільки та пан Сава церков та руйнує:
і з бісами став за право, і барзо знахорує.
10. Обізвався на те Голий, каже: добре знаю,
ой я того пана Саву у руки піймаю!
11. Ой і стали та панове раду розпочали;
своїх коней посідляли, в похід виступали.
12. Ой був Сава, та їсть сало, та все палаючи;
не кохав Сава молодих дівчат, та все молодіці.
13. Не кохав Сава та козаків, та все католиків,
загубив Сава, потеряв Сава свою віру навіки.

14. Ой був Сава в Немирові в ляків на обіді,
і не знає, не відає о своїй біді.
15. Ой п'є Сава і гуляє, ляхам вирубає,
а до його, що до Сави, гонець приїжджає;
16. - А що ти тут, малий хлопку! Чи все гаразд дома?
- Протоптана, пане, стежка до вашого двора.
17. Та все гаразд, та все гаразд, усе хорошенько:
виглядають гайдамаки з-за гори частенько!
18. - От то лихо, виглядають! Я ж їх не боюся!
хіба ж нема в мене війська? Я не забарюся.
19. Сідлай, хлопку, сідлай малий, коня вороного;
поїдемо ми додому хоча нас небагато.
20. Іде Сава з Немирова на воронім коню...
а, приїхавши, гадає, та про свою долю.
21. - Ой ти ж, доле, - каже Сава, - щербатая доле! -
Питається челядоньки: чи все гаразд дома?
22. "Гаразд, гаразд, пане Саво! Ще ліпше з тобою,
як тебе ми побачили на воронім коню".
23. Ой сів Сава в кінці стола, та листоньки пише;
а Савиха на ліженьку дитину колише.
24. Сидить Сава, листи пише, Сава думки дбає;
от вже Сава, та пан Сава, гадку замишляє:
25. - Піди, дівко, у пивницю, уточни горілки,
ой нехай же я нап'юся за здоров'є жінки.
26. Піди, дівко, у пивницю, та принеси пива,
ой нехай же я нап'юся та за свого сина.
27. Піди, дівко, у пивницю, внеси мені меду:
чогось мені трудно-нудно, головки не звезду.
28. Сидить Сава в кінці стола, все листи читає;
а Савиха молодая все дума й гадає.
29. Сидить Сава в кінці стола, хлопця визиває,
а Савиха молодая плаче та ридає.
30. Ой не вспіла челядонька з стіни ключі зняти,
став Гнат Голий з Кравчиною ворота лапати.
31. Як відсуне та пан Сава віконце од ринку;
а вже тії гайдамаки блукають по сінку.
32. Тільки ж тая челядонька на поріг ступає,
аж Микитка пану Саві чолом оддає:
33. - Здоров, здоров, пане Саво, як ся собі маєш?
добрих гостей собі маєш, чим їх привітаєш?
34. Ой чи медом, ой чи пивом, ой чи горілкою?
попрашайся з своїм сином і з своєю жінкою.
35. - Ой дав-бим вам меду й пива, не хочете пити;
ой ви ж мене молодого хочете згубити.
36. Ой чим мені, вас панове, чим вас привітати?
дарував ми Господь сина, буду в куми брати.
37. - Ой не того прийшли до тебе, та щоб кумувати,
а ми з того прийшли до тебе, та щоб розщитати!
38. Ой веди ж нас, пане Саво, у нову комору,
та оддавай, пане Саво, козацькую зброю.
39. А де ж твої, пане Саво, сукні, адамашки,
що ти нажив, вражий синому, з козацької ласки?
40. Та не того прийшли до тебе, щоб головку зняти.
Ой було б тобі, пане Саво, нас не руйнувати,
коли хотів запорожців в куми собі брати.

41. Ой кинеться та пан Сава до ясного меча,
его взяли на три списи, із правого плеча.
42. Ой кинеться та пан Сава до ясної зброї,
его взяли та підняли на три списи к горі.
43. - Ой теж тобі, пане Саво, сукні, адамашки,
що ти нажив, вражий сину, з козацької ласки!
44. Ой не вспів же та пан Сава на коника впасти,
у кайдани закували, стали на віз класти.
45. Ой панове запорожці, хіба то вам слава,
що в кайдани та забитий лежить у вас Сава?
46. Якби його ви на волю з кайданів пустили,
славу б собі найбільшю от сим залучили.
47. Якби його ви на волю між себе прийняли,
славу б собі найбільшю от сим дарували.
48. А Савиха молодая вікном утікала,
на молоду челядоньку з пильна поглядала:
49. - Хапай, хапай, челядонько, малую дитину:
будеш жити, панувати, коли я не згину!
50. Не боїться козаченько ні грому, ні тучі:
хорошенько в кобзу грає, до Савихи йдучи.⁵¹

Якщо порівняти тексти наведених пісень про Саву Чалого з текстом трагедії Карпенка-Карого, то ствердимо, що драматург поклав в основу варіант пісні, що його записав М. Лисенко. Наприклад, слова Гриви про Саву Чалого: "унадився до ляшеньків у Польщу паном жити" /дія IV, ява 1/ майже цілком сходяться з четвертим рядком пісні; наступна репліка Медведя: "тай і ловить гайдамаків по степах" збігається з шостим рядком; слова Знахаря: "Сави ніхто не візьме, ніхто не стратить, тільки ти візьмеш, тільки ти стратиш, Гнате!" /Дія IV, ява 9/ - збігаються з 7-10 рядками пісні. Знахар також радить їм: "Іще моя вам рада: покладіть у чоботи своєї ви землі, щоб ніхто не знав вашої підмови", слова ці збігаються з 17-18 рядками пісні.

Деякі факти використав Карпенко-Карий з праці М. Костомарова ІСТОРИЯ КОЗАЧЕСТВА В ПАМ'ЯТНИКАХ ЮЖНОРУССКОГО НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. У праці Костомарова говориться про те, що дід Сави

51. Kolberg, Oskar, Pokucie. Obraz etnograficzny, T. II, Kraków, 1883, стор. 289- 292.

Яків Чалий був кошовим на Запоріжжі. Коронний гетьман Йосиф Потоцький подарував Саві Чалому села Рубань і Степашки. Сава нападав і руйнував запорозькі зимівники і навіть спалив православну церкву. Вивчаючи історичні матеріяли, Карпенко-Карий бачив, що зрада була досить поширеним явищем серед козацької старшини і запорожці вважали зраду найбільшим і найтяжчим гріхом. І тому драматург устами Гната Голого каже:

"Найшовся б інший Сава! Багато зрадників настало, що за панські ласощі й принади свій кидають народ і віру, до іншого люду пристають та й ворогують там проти братів своїх далеко гірше й більше, ніж сам ворог"..⁵²

Карпенко-Карий був також ознайомлений із тим, про що розповідав польський історик І. Ролле в нарисі САВА ЧАЛЕНКО. Нарис цей був надрукований у перекладі на сторінках КИЇВСЬКОЇ СТАРИНИ, про що вже була згадка. У цьому нарисі читаємо:

"Назвали Гната Голим тому, що при паюванні награваного брав він собі незначну частину, решту ж роздавав підвладним; взагалі не любив зайвого і задовольнявся будь-чим: куртка з телячої шкіри, бараняча шапка, прості козлові чоботи; одна сорочка, вимазана у жир та дьоготь, служила йому цілий рік; ... подільський кінь, самопал, трохи олива в торбі, в кишені тютюн та люлька, що без неї не міг обійтись більш, ніж без хліба та горілки... От і все його багатство... Ще 1737 року підібрав він собі деяких товаришів і "засікся" в Чорному лісі. А потім стільки охочих зумів скликати, що швидко "засіку" повернув у "кіш". Пограничні /польські/ команди хоч і назвали пташку, та підійти до неї не могли; навкруги пуша непрохідна, а пікети гультяїв на деревах, сховані між гіллям, стріляли по сміливих, як по качках, самі ж не зазнавали жодної небезпеки"..⁵³

Зберігаючи точність у відтворенні конкретних історичних фактів, вірність народного погляду на зраду і на повстання, Карпенко-Карий малює широку картину визвольного руху українського на-

52. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 287-288.

53. Ролле, И., "Сава Чаленко", Киевская старина, 1887, кн. II, стор. 486.

роду у XVII ст. проти чужоземних поневолювачів України.

Твір цей історично правдивий., глибоко патріотичний. Ідея твору - відданість народові, уславлення боротьби проти соціального і національного поневолення, засудження зради.

Сава Чалий спочатку співчуває стражданням селянства, бере участь у боротьбі проти польських магнатів, але згодом стає на шлях компромісу й зради. Драматург продумано й глибоко розкриває причини угодовства. Сава стає на шлях угодовства передусім через те, що не бажає широкого народного руху, не вірить у його перемогу, не вірить у народ. Повстанці на його думку - це темна і загрозна стихія, здатна принести тільки "смуту і пожежу, і кров".

"І понесуть вони тепер на Україну і смуту, і пожежу, і кров пролять ріками. Без жодної користі для народу, а потім самі на полях всі сконають".⁵⁴

Сава Чалий обстоює згоду, примирення з польськими магнатами - смертельними ворогами України, а не рішучу боротьбу. Не маючи змоги стримати рух селянства, що все більше й більше розгортався, Сава зраджує його. Він переходить на службу до магната Потоцького за мастки і шляхетство. Зрадництво Сави, його запроданство зумовляють і його загибель, що показана в трагедії, як кара іменем народу.

Саві Чалому протиставлено повсталих селян, козаків і їх ватажка Гната Голого.

В образі Гната Голого Карпенко-Карий втілює риси українського народу: вірність батьківщині, мужність і відвагу, рі-

54. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 267.

шучість у боротьбі проти ворогів та ненависть до зрадників.

Гнат Голий - це могутня людина. Він б'ється відважно в перших лавах, не лякається небезпеки, стійко зносить рани і не боїться смерти. Цю незламну силу йому дає усвідомлення того, що тільки воля принесе щастя народові, що не можна жити спокійно, без боротьби в світі, де "в розкоші один, а тисячі без хліба".⁵⁵

Гнат Голий - це один із кращих образів в українській драматургії XIX ст., - образ незламного борця проти соціального і національного поневолення, відданого й мужнього патріота, - це героїчний образ ватажка повсталого селянства. У такому ж героїчно-романтичному пляні змальовані постаті товаришів-однодумців Гната, - гайдамаків Гриви, Молочая, Медведя, Кравчини і безіменного героя гайдамаки, який іде на жакливі тортури без страху, з дотепними, уїдлихими жартами на адресу магната Потоцького.

У змалюванні образів повстанців, епізодів їх битви з військами Потоцького бачимо майстерне поєднання реального з романтичним. Правдиво змальовано в творі постать деспотичного магната Потоцького, а також і його найближче оточення, - шляхтичів-поляків Жезницького, Яворського, Шмигельського та інших. В образі шляхтича Шмигельського драматург правдиво віддзеркалив і розкрив єзуїтську тактику прислужників магнатів-колонізаторів та політику угодовства і компромісів. Шмигельський діє проти повсталих, прикриваючись маскою "людяности". Його угодовська філософія, проповідь компромісу і миру між феодалами-колонізаторами і повсталим народом, у можливість чого він вірив, по суті привела його до обстоювання особливої тактики боротьби проти "хлопів". Ця

55. Там само, стор. 288.

тактика полягала в тому, щоб, як він говорить, "не треба звіра дратувать".⁵⁶ Шмигельський намагається остерегти Потоцького від крайнього деспотизму, жадливих катувань непокірних селян, бо все це може викликати ще грізнішу хвилю народного гніву. Він прагне утримати селян і козаків від повстання, а коли вони все-таки повстали, Шмигельський вживає підступних заходів, щоб розладнати ряди народних месників. Він дуже тонко веде гру з Савою Чалим: у розмові з ним Шмигельський поступово переходить від, нібито, доброзичливих думок про долю України до відвертої торгівлі зі зрадником Савою за душі повсталих.

У сцені пристрасного словесного двобою Гната Голого з полоненим Шмигельським в усій повноті розкрито ворожість цього шляхтича до народу.

Головні і другорядні постаті трагедії САВА ЧАЛИЙ - це життєві, рельєфні характери, реалістичні типи історичного минулого. Характери, змальовані в цій трагедії, розкриваються в напружених колізіях, суперечках, боротьбі, в живій дії, що розвивається легко й динамічно. Характерними щодо цього є такі, наприклад, сцени: збір гайдамаків у пуші /I дія/, допит полоненого гайдамаки, підступна змова Потоцького і Шмигельського про засоби боротьби проти повстанців /II дія/, перша сутичка гайдамаків і Гната Голого з Савою Чалим /1 картина III дії/, змова Шмигельського і Сави /2 картина III дії/, словесний поєдинок між Гнатом і Шмигельським /IV дія/, нарешті, сцена страти Сави Чалого, що її доконали народні месники. Наводимо цю сцену:

Ч а л и й. Чого ж брати мої хотять? Чи битись, чи мири-

56. Там само, стор. 253.

тись?

Г н а т. Прийшов час, Саво, розплатитись за кривди ті, які ти нам і людям всім своїм зробив.

Ч а л и й. Я лиш обороняв від кривди вашої весь край. Один проти другого ми у поле виступали, озброєні, мов лицарі на герць! Тепер же ви утрюх на мене, безоружного, напали, — цього не дозволя честь лицаря такого, як ти, Гнате! Коли вже воля Божа є на те, щоб з вами розплатився я, дозволь же і мені мою ти шаблю взяти, тоді один я проти трюх кривавий бій прийму, а Бог нехай рішить, і мертвий той нехай поляже, хто кривди більше наробив!

Г н а т. На поєдинок ти не маєш права з нами, бо потеряв козацьку честь! За те, що кіш у Чорнім лісі наш спалив, напавши зрадою на нього; за те, що ти ловив товаришів своїх і в руки панські віддавав; за те, що церкву ти спалив — тебе громада наша смерті присудила, і виповнить присуд громадський ми взялись... Колись, хрестами помінявшись, ми перед образом дали присягу оборонять людей своїх від лядської кривди і напасті; присягу ту зламав ти, брате, тепер вона тебе вбиває!.. Краще, брате, гнить тобі в землі, аніж з ляхами вкупі на наші голови козачі меча здіймать і на безчестя козацеству всьому свій лядський рід тут розмножати".⁵⁷

У трагедії САВА ЧАЛИЙ, як і в інших драматичних творах, Карпенко-Карий старався досягти повної гармонії, абсолютної відповідності між розвитком дії і характерами та наскрізної єдності дії. Помисли, прагнення і впливи героїв посилює драматичний конфлікт. Мова трагедії САВА ЧАЛИЙ піднесена, патетична і цілком відповідає характерові подій, що їх змальовує автор у романтичному забарвленні.

Однією з характерних особливостей стилю трагедії САВА ЧАЛИЙ є контрастне порівняння в ній трагічного, величного і нікчемного. Деспотичний та пихатий магнат Потоцький і його оточення — польські шляхтичі Яворський та Качинський — виглядають нікчемними, пігмеями перед могутнім і незламним духом волелюбних і мужніх гайдамаків та їх ватажка Гната Голого.

57. Там само, стор. 303-304.

Треба згадати, що Карпенко-Карий мав попередника в українській літературі, який також змалював образ Сави Чалого. Був ним М. Костомаров, який у 1838 році написав теж драму САВА ЧАЛИЙ. В основу своєї драми Костомаров поклав сюжет відомої історичної пісні про Саву Чалого. М. Костомаров змалював Саву зовсім інакше ніж Карпенко-Карий. Сава Чалий у трактуванні Костомарова - це своєрідний герой-патріот, що бажає добра і справедливості для України, але в союзі з Польщею, у васальній залежності від польського короля. Таких людей були чимало у нас на Україні в XVII, XVIII, XIX та й XX столітті, що й гадки не мали про самостійну українську державу, а, навпаки, боролись за створення української держави у федерації з Польщею чи Московією. Коли, наприклад, Богдан Хмельницький стояв із козацьким військом у Замості, в той час, коли саме помер польський король Владислав, то Богдан Хмельницький /переможець над польським військом!/ поставив вимогу польському елекційному сеймові, щоб "королем Речіпосполитої був вибраний Ян Казімір", який після того, як став королем, у договорі з Богданом Хмельницьким, як першу вимогу поставив, щоб

"Богдан Хмельницький вивів свої війська на схід. І Хмельницький прийняв цю вимогу і військові своєму наказав повертатися на схід, на Київ. Була це фатальна помилка гетьмана Хмельницького. Він щойно пізніше, після в'їзду до Києва, до кінця усвідомив концепцію української державності, а до того моменту визнавав польського короля як єдиного правного зверхника України".⁵⁸

Негативно поставився до "Козаччини і гайдамаччини" також Пантелеймон Куліш. Повернувшись з-за кордону на Україну 1871 року, П. Куліш видав два перші томи ИСТОРИИ ВОССОЕДИНЕНИЯ РУСИ у 1874 році. У цій праці Куліш дуже різко осудив козаччину, називаючи

58. Нотатка з лекції П. Феденка в Українському Вільному Університеті /УВУ/ в Мюнхені на початку липня 1966 року.

її "колючим будяком на українській історичній ниві".⁵⁹ Негативне становище супроти козащини і гайдамаччини зайняв також Пантелеймон Куліш у розвідці МАЛЬОВАНА ГАЙДАМАЧЧИНА, що була надрукована в львівській ПРАВДІ 1876 року і стала причиною його розриву з українцями в Галичині. Щойно Емський указ 1876 року проти української мови й літератури отверезив Куліша. Він переконався, що годі українцям розраховувати на "приятель" Московії.

Отже, Сава Чалий у трактуванні М. Костомарова, - це своєрідний український "Конрад Валленрод", який у боротьбі за рідний край використовує зраду, як це змалював один з найбільших польських письменників Адам Міцкевич в однойменній поемі. Міцкевичів Конрад Валленрод - це не зрадник, а скритий патріот, що в боротьбі за рідний край "вдається до зради". Іван Франко критично поставився до такого трактування патріотизму і назвав А. Міцкевича "поетом зради" за те, що він у кількох своїх поемах оспілював зраду як засіб боротьби за визволення народу з чужої неволі. До цього Франко додав, що "погано мусить бути з народом, який такого поета називає своїм пророком та духовим провідником".⁶⁰

Трагедія САВА ЧАЛИЙ Карпенка-Карого мала великий успіх на сцені українського театру корифеїв:

"В такому ж неповторному виконанні бачив я ще одну виста-

59. Радзикевич, Володимир, "Письменство", Історія української культури, т. I, Друге доповнене видання І. Тиктора, Вінніпег, 1964, стор. 392.

60. Die Zeit, Wien, 1897, ч. 5., див. про це докладніше у Сімович, Василь, Іван Франко. Його життя та діяльність, Третє видання, Дніпрова Хвиля, Мюнхен, 1966, стор. 63.

ву - драму "Сава Чалий" І.К. Тобілевича. Проникливо, з великим піднесенням грав Саву М. Садовський. Назовні скупо і zarazом незвичайно сильно і виразно розкрив він складні психологічні переживання свого героя. Разом з народом Сава мстить панам за все лихо, яке вони спричинюють бідним. Та в душу його проникають сумніви, він починає вагатися, а згодом зраджує товариству. У фіналі Сава визнає свою трагічну помилку. Герой гине від руки народного месника.

Невелику бліду роль Зосі - дружини Сави, виконувала М. Заньковецька. Силою свого таланту вона надихала цей образ особливою теплотою. Гната Голого грав П. Саксаганський, невимовно поражаючи широким діапазоном свого акторського амплуа. Цей народний месник пристрасно-гнівno обвинувачував Саву Чалого. Велике емоційне враження на глядача робив Саксаганський в цій ролі не тільки завдяки прекрасним природним акторським даним, але в значній мірі завдяки великій праці над ролю, яку він терпеливо і систематично виконував. Смертний присуд Саві Чалому від імені громади Саксаганський виголошував у фінальній сцені з неймовірною силою. Суворо звучав голос актора. В словах Гната була і пересторога зрадникам, і віра в справедливість народного суду, і жаль за поляглими товаришами-гайдамаками". 61

У трагедії САВА ЧАЛИЙ змальовано давні історичні події, але вона, як твір реалістичний з виразною народно-демократичною тенденцією, була дуже актуальною в умовах суспільно-політичної боротьби кінця 90-х та початку 900-х років та героїчних визвольних змагань українського народу проти польських і російських загарбників у 1918-1922 роках та становлення самостійної суверенної Української Народної Республіки.

ТЕАТРАЛЬНІ ІДЕЇ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ КАРПЕНКА-КАРОГО

Формування світогляду Карпенка-Карого здійснювалося у надзвичайно складних і суперечливих умовах суспільного, економічного, політичного й культурного життя 60-х – 70-х років під впливом ідей, що розвивалися в західній Європі в результаті французької революції, що відбулася в липні 1830 року, польського січневого повстання /1863-1864/, як також під впливом 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...

Карпенко-Карий з пошаною ставився до великих письменників-мислителів, які у своїх творах ставали на захист національно-демократичних прав свого народу, зокрема Чернишевського та Некрасова.

Треба згадати ще одну людину, що започаткувала благородний вплив на розвиток світогляду Івана Карповича Тобілевича – Карпенка-Карого. Був це вчитель Карпенка-Карого Гордов. Гордов перший, мабуть, з інтелігентних людей звернув увагу на талановитого хлопця, – як пише про це С. Єфремов, – може вгадуючи або відчувачи, що в ньому дремає небуденна сила.

"Та невідомо, які саме книги давав Гордов читати І. Тобілевичеві. Одначе, самий факт єднання за тих часів учителя зі своїм учнем говорить дуже багато. Гордов був педагог нової "Пироговської" школи, з тих, що йшли слідом за своїм учителем на прикладному полі освіти й виховання і перший внесли промінь світла до задушливої атмосфери старої школи".¹

1. Єфремов, С., Карпенко-Карий, Київ-Ляйпціг /без року видання/, стор. 18-20.

Як уже підкреслювалося в іншому місці цієї праці, Іван Карпенко-Карий був знайомий із колишнім членом Кирило-Методіївського Братства Дмитром Пильчиковим, який усе своє життя посвятив суспільно-громадській праці, був свідомим українцем і гарячим патріотом. Д. Пильчиків працював учителем у Полтаві, Одесі, Херсоні, скрізь до нього горнулася молодь, з якою він працював віддано і посвячував для неї увесь свій вільний час. Не одна молода людина завдячує Пильчикову своє національне пробудження й виховання.

Карпенко-Карий був також знайомий з доктором П. Михалевичем, С. Чикаленком, М. Комаровим, О. Русовим та з іншими членами Єлисаветградського гуртка, до якого він належав.² Він зрозумів, до якого берега йому треба пристати, і вмів цього берега триматись. Здоровий "музицький розум" знайшов йому той єдино-можливий, для чесного українця, берег, а добром налите серце показало йому способи, як того берега триматись цупко. І в результаті маємо зразок чесної людини-патріота, що зберегла в собі людяність серед виключно нелюдських обставин другої половини XIX століття.

"Среда заела" - був такий, за молодих літ Тобілевичевого життя, досить звичайний "приспів" добрих, та занадто м'яких людей, що "гнулися й хилилися, куди вітер віє".³

Карпенка-Карого "среда" не заїла, а, навпаки, сама вона дужих від нього зазнала ударів. Розгорнувши перед нами своїм здоровим розумом тасмниці, як даліше пише С. Єфремов, -

"з темного царства експлуатації, здирства, наживи та гли-
2. Єфремов, С., Карпенко-Карий, стор. 24.

тайства, показавши їх при світлі добром налитого серця - Карпенко-Карий добре віддячив отому нависному середовищу. І коли ми до середовища того з гострим осудом ставимося, розуміючи й причини його й наслідки, то безперечно велика єсть у тому заслуга нашого найкращого драматурга, що на собі зазнав був мертвущого впливу, але не зламався під його вагою й перед ним не скорився. Не зламався і не скорився, бо велику силу інтелектуальну й моральну посідав - отой розум добрий та добром налите серце..."⁴

У Єлисаветграді Карпенко-Карий влаштовував щосуботи літературні вечори у себе вдома, на яких згуртовував молодь. На цих вечорах, поруч творів Т. Шевченка, І. Котляревського, Квітки-Основ'яненка та Марка Вовчка, читались твори Пушкіна, Герцена, Добролюбова, Чернишевського, Некрасова, Салтикова-Щедріна, Дідро, Вольтера, Руссо та економічні трактати Бокля і Мілля.⁵

Велика любов до театру та небуденний сценічний талант поставили Карпенка-Карого незабаром поруч із М. Кропивницьким, а як Кропивницький виїхав із Бобринця, то й на перше місце, як керівника й актора театрального гуртка в Бобринці. Грати Карпенкові-Карому доводилося найрізноманітніші ролі, аж до молодиць, за браком жіночого персоналу /Цвіркунка в ЧОРНОМОРСЬКОМУ ПОБИТІ Я. Кухаренка/, але поволі почали позначатися в ньому ті риси його гри, що цілком виявилися тоді, коли він став професійним актором і знайшов своє справжнє амплуа. Власне, ще в Бобринці та Єлисаветграді виробився з І. Тобілевича цілком "викінчений" артист, що тільки ще не звірявся на свої сили і не зважувався промінати своє становище на бурхливе існування та вічні мандри актора.

Коли 10 січня 1882 року в Києві розпочалися вистави української трупи під керівництвом М. Кропивницького й проходили з вели-

4. Там само, стор. 44-45.

5. Стеценко, Л., Карпенко-Карий /І.К. Тобілевич/, життя і творча діяльність, Держ. В-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, Київ, 1957, стор. 49.

ким успіхом, саме в той час Микола Садовський згадав про Марію Костянтинівну Адасовську-Хлистову /Заньковецьку/.⁶

Познайомився Микола Садовський із Заньковецькою у Бендерах, в Молдавії, з якою разом виступав там на концертах, а також разом вони приймали участь у виставі НАТАЛКА ПОЛТАВКА І. Котляревського, в якій М. Заньковецька грала роль Наталки, а він Петра.

Згадав тепер Садовський свою знамениту партнерку з виступів у Бендерах і вирішив написати їй листа з метою притягнути її до праці в українському театрі.⁷

Марія Заньковецька, що в той час уже перебувала на півночі у Свеаборзькій фортеці, куди перевели по службі її чоловіка, не одержала листа від М. Садовського. Її чоловік затаїв листа. Але вона дізналася про існування українського театру і про те, що Садовський написав їй листа, від своєї старшої сестри Ліди.

-
6. Уперше зустрів і познайомився М. Садовський із М. Заньковецькою в м. Бендерах у Молдавії. Заньковецька вийшла заміж за артилерійського офіцера Хлистова, який був відряджений по службі до Бендер. М. Тобілевич-Садовський, молодий офіцер із хрестом Георгія на грудях, повертався тоді з Болгарії після поранення у російсько-турецькій війні. Одного вечора він бачив, як М. Заньковецька виконувала "живу картину" болгарської жінки з обгорілим чурбаном на руках, загорнутим у лахміття, що в уяві напівбожевільної жінки-болгарки мало бути дитиною. Заньковецька зробила велике враження своєю грою на М. Садовського. Згодом він писав братові Карпенкові-Карому про враження від гри Заньковецької: "Здавалося, ніби я заглянув у безодню, з дна якої, з надр земних, на мене блиснув дивовижний самоцвіт... У цьому творчому етюді закладено джерела для загальної невичерпної творчості... Одне слово - перед нами в той знаменитий вечір спалахнув вогонь Прометей!.. Геній... Див. про це докладніше у книзі В. Суходольського, Народна артистка, Державне видавництво дитячої літератури УРСР, Київ, 1961, стор. 62.
7. За старанням Г. Ашкаренка, М. Кропивницького та М. Садовського восени 1881 р. українські вистави нарешті дозволено. Див. про це докладніше у Антонович, Д., Триста років українського театру, Прага, 1925, стор. 124-125.

Після неприємної сцени з мужем, який не хотів і слухати, щоб Марія була акторкою, вона вирішила їхати на Україну.

У трупі М. Кропивницького, яка тоді з Києва переїхала до Єлисаветграду, знали, що з Свеаборзької фортеці має приїхати поважна пані, дворянка, дружина офіцера, якій заманулося стати артисткою. Усі з цікавістю чекали на її приїзд. Особливо хвилювалася жіноча частина складу; "особа, яку виписали зі Свеаборга, здавалася їм небезпечною конкуренткою".⁸

Наприкінці 1883 року театр перебував на гостинних виступах у Ростові над Доном. Туди ж прибув і Микола Лисенко. Він привіз для ознайомлення свою нову оперу УТОПЛЕНА за сюжетом повісти М. Гоголя МАЙСЬКА НІЧ. Почалися перші проби. І раптом сталася подія, яка глибоко схвилювала весь колектив. Якось уранці, на сцені, де розташувався хор, несподівано з'явився жандарм. Музика безладно увірвалася. Лисенко, який сидів за диригентським пультом, закам'янів із піднятою рукою. Не звертаючи уваги на, викликане його появою, замішання, жандарм, окинувши всіх поглядом, голосно запитав:

- Хто тут буде Іван Карпович Тобілевич, який криється під прізвищем Карпенко-Карий?

Старицький, почувши, що оркестра припинила гру, вискочив із директорського кабінету.

- Що трапилося? - схвилювано спитав він.

- Ви будете Іван Карпович Тобілевич? - вступився в нього холодними очима жандарм.

- Я Іван Карпович Тобілевич, - сказав Карпенко-Карий, вихо-

8. Суходольський, В., Народна артистка, Держ. В-во дитячої літератури УРСР, Київ, 1961, стор. 86.

дячи з-за куліс. - Чого вам треба?

Жандарм вийняв складений учетверо папірець.

- Прочитайте і розпишіться.

На сцені і в залі стояла мертва тиша. Ніхто не ворохнувся, погляди всіх вп'ялися в аркушик паперу, який держав Іван Карпович.⁹

Було це розпорядження жандармського управління, за яким Іванові Тобілевичеві наказувалось негайно виїхати з Ростова. Його позбавлено права жити в Україні, заборонено виступати на сцені і запропоновано обрати для проживання якесь "заштатне" місто в Східній Росії. Для приготування в дорогу дали йому всього десять годин. Порадившись з братами, Карпенко-Карий вирішив виїхати до Новочеркаська, де йому довелось пробути п'ять років.

Карпенко-Карий разом із своїми братами М. Садовським і П. Сакаганським, а також М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, Затиркевич-Карпинською та іншими піднесли українське театральне мистецтво на високий професійний рівень.

Карпенко-Карий - це ідейний надхненник театального відродження в Україні в другій половині XIX століття.

Театально-естетичні погляди Карпенка-Карого - це такі ж його принципові думки, розуміння й принципи, що ґрунтуються на усвідомленні кращих надбань театральної культури всього людства, як і його драматургічна творчість, що збагатила цю культуру новими мистецькими цінностями.

Карпенко-Карий прекрасно знав життя простого народу, його соціальні процеси, що виникли після реформи 1861 року, коли то

9. Там само, стор. 146-147.; Пор. Садовський, М., "Мої театральні згадки", ЛНВ, 1907, кн. VI, стор. 411-412., а також див. Тобілевич, С., "Життя Івана Тобілевича", ЛНВ, 1913, кн. XII, стор. 437-439.

скасовано кріпацтво, і зрештою, він сам працював на землі власними руками, перебуваючи під поліційним наглядом на хуторі "Надія".

"Та швидко І. К. перемінив рід занять, поїхав до батька на село і тут прожив біля п'яти років життям селянина-хлібороба, беручи разом з батьком безпосередню участь у польових і інших роботах".¹⁰

Живучи весь цей час серед народу і його життям, зустрічаючись з явищами й умовами народного життя, Карпенко-Карий спостережливим оком артиста сприймав усе те, що пізніше змальовував у своїх драматичних творах та акторській грі на сцені. Ця незамінна школа вивчення протонародного життя дала Карпенкові-Карому дуже багато. Завдяки цій життєвій школі він створив живі характери в драматургії і на сцені.

Як актор, він творив на сцені високо-мистецькі креації і виступав проти карикатурного зображення селянина на сцені. Цього принципу він дотримувався і як драматург. Реалізм акторської гри і реалізм у драматургії Карпенка-Карого були тісно зв'язані.

Спостереження й знання життя відіграло велику роль у формуванні суспільно-громадських ідеалів та театральних поглядів видатного корифея українського театру – Карпенка-Карого.

Дуже цікаво характеризує Карпенко-Карий виставу НАТАЛКА ПЛТАВКА у 80-х роках у театрі М. Старицького з точки зору своїх естетичних принципів. Він дає високу оцінку грі М. Садовського в ролі Миколи:

"Артист витворив бурлаку в реальний тип, поставив його на рівні з Виборним і дав такий витончений зразок, по котрому

10. Корифеї української сцени, Київ, 1901, стор. 74.

всі сучасні актори грають".¹¹

Про актора Д. Мову говорить автор, що "тільки виспівував Петра".¹²

Тут, звичайно, Карпенко-Карий мав на увазі розуміння суті драматичної творчості, завданням якої є створити сценічний образ мистецької вартості, а не виголошувати на сцені лише літературний текст ролі. Карпенко-Карий мріє про той час, коли театр буде служити широким масам народу.

"Наталку знає поки городянин, а селянин не знає навіть, що то за театр, як не знав його вісімдесят літ до цього часу Виборний, котрий питає бувалого Петра: "Що це таке: город чи містечко?" Але буде час, коли й селяни знатимуть театр, знатимуть "Наталку", і той час ми повинні приспішити, змагаючись зо всієї сили, щоб заснувати народні авдиторії-театри хоч по містечках та великих селах. Такі авдиторії-театри були б найкращими пам'ятниками як Котляревському, так і тій інтелігенції, яка в основу свого життя на землі положить любов до народу і працю задля народної освіти".¹³

З яким огірченням говорить Карпенко-Карий, що це, мабуть, не так скоро буде, що напевно знайдуться люди, які говоритимуть, що народ не зрозуміє театру: взагалі скажуть, що театр для простого народу - це примха".

"В городі все є, щоб розважати людину, щоб дати їй силу легше шоденно працювати, дати якенебудь моральне задоволення. На селі ж панує тьма і ніяких веселощів, розваг немає. Сум якийсь обгортає в селі, невимовно боляче нис серце, дивлячись на сіру братію, що від ранньої зорі до вечірньої працює, не маючи жодної втіхи. Театр на селі пом'якшив би суворе життя, дав би хоч трохи радощів та втіхи серед тої тяжкої праці, від якої німіють руки, черствіють серця.

Велику заслугу матимуть перед народом ті люди, чи земства, чи інші організації, які заснують авдиторії-театри по селах".¹⁴

Тому Карпенко-Карий оцінював високо мистецьку гру на сцені,

11. Тобілевич, І.К., "Наталка Полтавка", Про мистецтво режисера, Мистецтво, Київ, 1948, стор. 78.

12. Там само, стор. 74.

13. Там само.

14. Там само, стор. 75.

Його хвилювала кожна, справді драматична, іскра у виконавця на сцені. Ось чому так тепло висловився Іван Карпович про одну з аматорок-виконавиць ролі Терпилихи - Данилову, що неї "ще таких Терпилих не бачив":

"Не можна забути, яке вона робила враження піснюк 'Ой, дочко, дочко'. І сама Данилова стара, і голос у неї старий та жалібний-жалібний - забудеш, що це Данилова і думаєш, що і справді Наталчина мати - Терпилиха стара голосить над своєю долею важкою і сльози покотяться тобі з очей".¹⁵

Ідея наближення театру до народу не покидала Карпенка-Карого протягом усього його життя. Він вірив, що колись його ідея здійсниться. Життя і діяльність Карпенка-Карого проходить у тому часі, коли вже було скасоване кріпацтво в Російській імперії.

Поряд з українською культурною спадщиною велику роль на формування світогляду Карпенка-Карого відіграла європейська культура. Він був добре обізнаний із творами Аристотеля, Софокля, Дідро, Лессінга, які мали значний вплив на формування його світогляду й мистецького смаку.

Вже в перших виступах на сцені виявив Карпенко-Карий великий артистичний хист.

Виконуючи на сцені будь-яку роль, Карпенко-Карий вкладав в образ свого сценічного героя свої власні думки й погляди. Він завжди вимагав, щоб драматичний твір чи сценічний образ мали пізнавальну вартість. В основі театральних і літературних поглядів Карпенка-Карого були закладені головні принципи демократичної естетики, що обстоювали суспільну роль театру і літератури.

Коли 1883 року Карпенко-Карий почав працювати на сцені, його

15. Там само, стор. 75.

естетичні принципи знайшли свій відгук у театральному мистецтві. Годом, в одному з листів до дочок Карпенко-Карий писав, що він пише роль, а п'єсу, в якій старається правдиво змалювати певну ідею. Це було творчою девізою Карпенка-Карого. Це один із його основних творчих принципів. Про цей принцип писав він у листі до дочок, Ярини й Марії з Харкова 1 серпня 1903 року:

"Суєту" сьогодні послав в цензуру. П'єса "Суєта" дуже подобається всім, і дядькові Миколі в тім числі; Панас недоволен тим, що нема значних, пануючих ролей; але то байдуже, я не пишу ролей, а пишу п'єсу, в котрій дружнім ансамблем треба висловить основну ідею самої п'єси".¹⁶

Із видатніших сценічних креацій, які створив Карпенко-Карий, це образ Калитки /СТО ТИСЯЧ/ і діда Мірошника /НАЙМИЧКА/. Відтворюючи їх на сцені, він вдумувався у внутрішню суть свого героя і ніколи не вдавався до поверховних засобів. Поруч із напруженою драматургічною працею Карпенко-Карий грає багато роль, виступаючи на сцені дуже часто. Постаті, що їх він чудесно випи- сав у драматичних творах, знайшли прекрасного сценічного інтерпретатора в його особі-акторові. Вірний своєму творчому принципові, він займає почесне місце серед акторів-корифеїв, збагачу- ючи український театр і його реалістичні традиції репертуаром і сценічною грою. Сценічний талант Карпенка-Карого надзвичайно гнучкий. Йому однаково доступні в межах його амплуа найтонші злами душевних рухів - від драматично сильних до повних глибоко- го ліризму і найдоброзичливішого гумору. І справді, досить тіль- ки глянути на галерію типів, що їх він створив, і ми побачимо, що це викінчені образи Клитки /СТО ТИСЯЧ/, Павла Серпокрила /ПО-

16. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 260.

НАД ДНІПРОМ/, Мартина Борулі /МАРТИН БОРУЛЯ/, Мірошника /НАЙМИЧКА/, Пузиря /ХАЗЯІН/, Прокопа /СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ/, Назара /НАЗАР СТОДОЛЯ/, Потоцького і Шмигельського /САВА ЧАЛИЙ/, Дворецького /ПІДПАНКИ/, Шила /ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА/, Терешка /СУЄТА/ і багато інших.

На акторській сценічній діяльності Карпенка-Карого відбилися ті ж естетичні принципи, що ними він керувався і як драматург. Він ставав перед театром суспільно-громадські завдання.¹⁷

Свою сценічну діяльність вважав Карпенко-Карий, як почесну службу для народу. Відсіля витікає така послідовність у його акторській праці.

Основними ознаками акторської праці Карпенка-Карого були: велика пильність, працьовитість і внутрішня дисципліна. Усі сценічні креації, які він створив, не були подібні одна до другої. Він умів тонко розкривати внутрішній світ героя, пропускаючи через свою акторську індивідуальність найтоншу обробку деталей акторського перевтілення і над усе – благородну простоту і ширість.

Карпенко-Карий був противником того, щоб грати "на публіку". Сам він цього ніколи не допускав і картав тих, що вважали головним у грі на сцені "сподобатись глядачеві". Він старався у своїй грі якнайглибше розкрити внутрішнє життя героя і вірно донести його до глядача.

В акторській грі, як теж у драматургії, Карпенко-Карий був своєрідною індивідуальністю. Він творив надхненно й розумно, виявляючи кращі зразки сценічного мистецтва. На самопочуття він

17. Антонович, Д., Триста років українського театру, Прага, 1925, стор. 135.

Не покладався, як це дуже часто практикувалося між акторами.

Над кожною ролю працював він серйозно й наполегливо. Спочатку знайомився з п'єсою, вивчав окремі матеріали відповідної епохи, що вважав за необхідне для кращого розкриття сценічного образу, а ролі вивчав напам'ять. Він вдумувався в кожне слово, старався правдиво відтворити підтекст кожної фрази інтонацією, мімікою, відповідною мізансценою, жестом та іншими засобами акторської майстерности. На театр дивився Карпенко-Карий, як на серйозну громадську справу.¹⁸

В листі до М. Садовського 1886 року Карпенко-Карий писав:

"Широ і чесно пишу тобі, що відчуваю і вірю, що ти зрозумієш мою любов до ідеї більш загальної - до відродження театру, ніж до часткового успіху трупи. Успіх трупи - річ перехідна, успіх театру - річ широка, яка несе за собою прогрес всього українського".¹⁹

Говорячи про успіх М. Заньковецької у НАЙМИЦЦІ, що послужив для визнання українського театру, Карпенко-Карий писав, що:

"це успіх не тільки театральний, ні, це успіх, за який ті, що люблять свою батьківщину, повинні на віки вічні пам'ятати ім'я артистки".²⁰

У 1900-х роках у листі до М. Садовського, коли між братами виникли творчі суперечки, Карпенко-Карий писав:

"Згодься з тим, що наш театр єсть вельми обшественно діло, і служити йому не можна інакше, як забуваючи персональні суперечки. Велика честь буде нам, коли ми зуміємо забути себе для громадського діла".²¹

Суспільно-громадська роль театру була стимулом для Карпенка-Карого в його праці в царині мистецтва.

У Російській імперії в другій половині XIX ст., до 60-х років,

18. Там само.

19. Фрідман, О., "Життя на сцені", Радянське мистецтво, Київ, 1945, ч. 22.

20. Там само.

21. Там само.

а то й даліше, театральна справа була в руках царського уряду. Існувала спеціальна канцелярія, яка відала театрами - "Контора імператорських театров". Канцелярія ця визначала репертуар, перевіряла його, а про акторів не турбувалась взагалі. Таким трактуванням театральної справи взагалі, й акторської зокрема, був дуже обурений російський драматург О. Островський.

Щоб звільнити театр від впливу царського уряду, деякі з провідних театральних діячів домагалися відкриття приватних театрів. Для цього добрим зразком могли служити українські приватні театри. Згодом появляються в Росії приватні театри Корша, Суворіна, на зразок українських приватних театрів.

Одначе підприємці, створюючи приватні театри, переслідували мету наживи. В такій залежності від антрепренерів були й українські театри. Антрепренери зацікавлені були тільки "касовим репертуаром". Таким чином, приватні підприємці вносять у театральне мистецтво зниження мистецького рівня. Більшість театрів мало дбала про мистецький рівень, натомість висувала розважальний, з мистецького боку мало вартісний, репертуар, який відповідав "естетичним смакам" антрепренерів і давав кращі "збори".

Карпенко-Карий виступав проти такого репертуару, а також проти фарсово-опереткового репертуару. З таким репертуаром театр часто перетворювався в "кафе-шантан". Карпенко-Карий говорив, що порядні люди в такий театр не бажали заходити і боровся проти такого стану речей у театрі.

Театр для Карпенка-Карого це неначе школа, яка повинна навчати людей, нести в народ гуманістичні ідеї, любов до народу і рідного краю. Викладаючи свої погляди на театр, Карпенко-Карий висловив у монолозі Івана Барильченка своє театральне кредо:

"Сцена - мій кумир, театр - священний храм для мене! Тільки з театру, як з храму крамарів, треба гнати і фарс, і оперетку; вони - позор іскуства, бо смак псують і тільки мішають пороком! Геть із театру! Мітлю слід їх замести!"²²

Дальше, в цьому ж монолозі Івана Барильченка говорить Карпенко-Карий про те, який повинен бути репертуар у справжньому театрі:

"В театрі грати повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам'яні серця і, ко-ру ледяну байдужності на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, а пролитими над чужим горем сльозами убіляють його душу паче снігу! Кумедію нам дайте, кумедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками, і заставля лю-дей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!.. Служить таким широким ідеалам любо! Тут можна іноді й поголо-дать, щоб тільки певність мати, що справді ти несеш нехиб-но, цей стяг священний!"²³

Виходячи з демократичних засад та естетичних принципів реалі-зму в драматургії, Карпенко-Карий дивився на театр, не як на ін-ституцію створену для розваг якоїсь певної групи людей, для при-ємного проведення часу "розбещеного панства", не як на продукт "чистого мистецтва", а навпаки: він надавав театрові надзвичайно важливої виховної ролі, дивився на театр, як на трибуну, що про-повідувала й ширила серед народу животворчі національні ідеали.

Карпенко-Карий боровся за створення народного українського те-атру доступного для широких народних мас. Він боровся за те, щоб глядач, який прийшов до театру, виніс із нього морально-есте-тичне задоволення, щоб кожна вистава, розкриття кожного сценіч-ного образу змушувало публіку призадуматися, виносити якусь сус-пільно-виховну ідею. Тому Карпенко-Карий вимагав, щоб грати на сцені справжні мистецькі твори, які виховували б і приносили б

22. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 54.

23. Там само, стор. 54-55.

користь для народу; а все те, що псує смак і заваджає розвиткові сценічного мистецтва, що штовхає мистецтво на шлях занепаду і морального гниття, - треба гнати із "священного храму мистецтва"

Карпенко-Карий гостро виступав проти "зграї розбійників сцени", що гальмували розвиток народного театру, засмічували українську сцену аморальним, бездарним репертуаром; в танках, якими були багаті українські вистави "б'ють себе по морді, рвуть на собі волосся, кричать, як дикі ашантиї, намощують за кулісами столи один на одного і скачуть звідтіля з диким гиком на сцену, а тут у судорогах епілептика роблять такі кривляння і вигуки, від котрих благородне серце справжнього театрального слухача холоне й навіть відвертається від народного театру".²⁴

Карпенко-Карий з гнівом бичував усіх тих "акторів-звірів", що, замість виховувати народ, ширити світлі національні ідеали, любити, поважати і сприяти дальшому розвитку українського театру, ця "туча театральних бродяг" деморалізувала глядача, псувала естетичний смак народу, відвернула від театру прихильного глядача, а "дикого, такого, як самі актори-звірі", нічим не можна задовольнити, якщо немає на сцені "крові і судорожних епілептичних плясок".

Карпенко-Карий виступав, звичайно, проти акторів-бездар, які прийшли служити не великим і священним ідеалам високого мистецтва, а з чисто егоїстичних і кар'єристичних міркувань. Приходили на сцену люди випадкові, яким далеке було розуміння справжнього сценічного мистецтва; вони зовсім не турбувалися розквітом

24. Тобілевич, І.К., "Чернетка листа", Про мистецтво режисера, Мистецтво, Київ, 1948, стор. 72.

театру, а вважали театр засобом наживи. Був це період в історії українського театру другої половини XIX ст., коли стільки наплодилося театральних труп і з усіх сторін країни напливали різного роду "театрали", які за короткий час залили не тільки Україну, але й Росію і Далекий Схід. Ці люди були зовсім байдужі до зростання українського народного театру, готові були грати на "турецькій, єврейській, і якій завгодно мові, аби тільки грати".²⁵

В той саме час появилось багато письменників, які фабрикували п'єси, як попало, перекручували, підробляли і переробляли відомі вже п'єси, аби тільки пісні та танці і виводили такий репертуар на сцену. Проти такої "зграї розбійників сцени", що профанували і спотворювали мистецтво, засмічували сцену, робили з театру ярмарок, рішуче виступав Карпенко-Карий. Він поборював розпусту в театрі, яка також була причиною морального та ідейного занепаду театрального мистецтва. Сам Карпенко-Карий був відреченим сім'янином. Він любив і поважав свою сім'ю, яка була для нього "святая-святых". В листі до сина Назара 27 грудня 1900 року він писав із Києва:

"...Не забувай ніколи високих ідеалів! Ніщо в житті, мій любий сину, не дає такого задоволення, як хороша чесна сім'я, котра, крім звичайних своїх інтересів і обов'язків, не забуває служіння вищим ідеалам загального добра.

Програма ідеалів безмежна, але той, хто хоч невеличку частину цих ідеалів носить в своїй душі, береже їх, як святиню, і по мірі сил своїх виповняє, той тільки має задоволення, бо тільки безконечного прекрасного в житті тяжко досягнути, а через те праця на користь прекрасного безкрая і вічно тримає чоловіка на благородній висоті життєвих задач!"²⁶

Карпенко-Карий дуже любив своїх дітей, турбувався про їх доб-

25. Там само, стор. 74.

26. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 258.

ре виховання, прищеплював їм демократичний світогляд і давав їм життєві настанови. У листі до сина Назара 15 березня 1898 року, який був тоді студентом у Ризі, Карпенко-Карий з хутора "Надія" писав:

"А молодому чоловікові, студенту обов'язково треба, крім спеціальної науки, винести з школи чесні погляди на свій народ і теоретичне знання всіх благородних напрямків, які існують серед найкращого передового покоління. Зо всіх існуючих теорій молодий чоловік повинен взяти в основу життя ту теорію, котра найбільше проводить ідею любові, ідею щастя, ідею економічного благосостояння свого народу. Обміркувавши все і зробивши собі тверде переконання, молодий чоловік вступає в життя і вносить в нього світ і тепло, котрі свіжать і наповнюють пустиню людського життя, протравленого егоїзмом, радісним світлом, котре освічує людям шлях до щастя!"²⁷

Таким був Карпенко-Карий на сцені, в драматургічній творчості, таким чистим, чесним і благородним був він і в житті.

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ТЕАТРАЛЬНОМУ З'ЇЗДІ В МОСКВІ

Подих революційної бурі, що невпинно наближалася, позначився і на акторському середовищі. Про пробудження суспільно-політичної свідомости свідчив скликаний Російським Театральним Товариством у березні 1897 року Перший Всеросійський З'їзд Сценічних Діячів у Москві.

На з'їзд були запрошені письменники-драматурги, актори й режисери. Від Українського театру на з'їзді були присутні: Михайло Старицький, Микола Садовський, Марія Заньковецька і Панас Сакаганський. З доповіддю на з'їзді виступили: М. Старицький, М.

27. Там таки, стор. 249.

Ганьковецька і П. Саксаганський, який прочитав "Записку" до з'їзду, що її написав Карпенко-Карий. "Записку" цю підписали: Карпенко-Карий і обидва його брати - Садовський і Саксаганський.

З глибини душі, борючись за театр для народу, критикував Карпенко-Карий у "Записці" той нестерпний стан, який панував у театрах. Він звертає увагу на те, що сучасний йому театр перебуває в жалюгідному стані, бо не має ні репертуару, ні пристойних театральних приміщень; актори грають у поганих, непригідних для вистав "сараях" із протягами, що за останній час не з'явилось ні однієї п'єси, яка б хоч якоюсь мірою зачіпала ці сторінки життя, що були предметом злої сатири в п'єсах М. Гоголя, О. Грибоєдова й О. Островського. Причину цього нестерпного стану Карпенко-Карий вбачав не у відсутності талановитих драматургів, а в цензурі, яка безжалісно обмежувала вибір тем. Письменники змушені пристосовуватися до вимог цензури, змушені обмежуватися в своїй творчій уяві, "крутитися у вузьких рамках шаблонних компіляцій, любовних інтриг, як білка в колесі".²⁸

Карпенко-Карий звертав увагу на жахливе пригнічення українського театру.

"Перекладати з чужих мов для української сцени - забороняється; писати з історичної минувшини, такої багатой на теми і цікавої для слухача - забороняється. Слова: 'запорожець', 'козак', 'рідний край' - жупел для цензури, і якщо п'єса хоч трохи пристойно скомпонована, та має ці слова, то краще не надсилати її в цензуру - все одно не дозволять. Тим-то всі українські п'єси мають темою одноманітне кохання, зовсім не цікаве для народу, і прикрашається танцями та співами".²⁹

28. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, "Записка до з'їзду сценічних діячів", стор. 181.
29. Там само, стор. 181-182.

Карпенко-Карий категорично виступає проти високих цін на квитки, які не відповідають "економічному становищу суспільства" і зовсім недоступні для простого народу.

Перед театром стоїть завдання правдиво змальовувати життя у всій його різноманітності: створити типові реалістичні образи суспільного життя даної епохи. Коли ж на сцені немає життя, пає мертвечина, тоді, звичайно, сцена ні в якому разі не може служити тим завданням, для яких вона покликана.

"Останнім часом не з'явилось на сцені нічого такого, що хоча б скільки не-будь змальовувало наше дійсне життя з усіми його гіркотами, гальмами, вадами. Дійсного життя немає на сцені і сцена не може служити тій меті, для якої вона існує: вона не заторкує ні єдиним мазком того, чого торкнулись у свій час "Ревізор", "Горе з розуму", "Дохідне місце", "Бідність не порок" та інші п'єси Островського".³⁰

Карпенко-Карий виступав проти політики російського уряду в питаннях українського театру, що за всяку ціну намагався задушити живе українське слово на сцені, в літературі та в школі.

У 1863 року, 20 липня, міністр внутрішніх справ граф Петро Валувєв видав циркуляр, в якому дав розпорядження припинити друкування книг релігійних і навчальних українською мовою.

Валуєв доказував у циркулярі, що:

"наріччя їх, що ним користується простолюття, це та ж російська мова, тільки попсута впливом на неї Польщі; що все-російська мова так само зрозуміла для малорусів, як і російян, що її деякі малоруси творять, а зокрема поляки".³¹

Саме тоді заборонено ЧЕРНІГІВСЬКИЙ ЛИСТОК, а самого видавця Леоніда Глібова прогнали зі служби.

Не забув Валувєв згадати й перекладу євангелії, що зробив тоді

30. Там само, стор. 180-181.

31. Бѣремов, С., Історія українського письменства, т. II, Київ-Ляйпциг, 1919, стор. 47.

Ф. Морачевський. Бажаючи запобігти "лихові", Валуєв звелів цензурним комітетам:

"щоб дозволяти до друку цією мовою такі твори, які належать до ділянки красного письменства, а дозвіл книг малоруською мовою духовного змісту, наукових та загалом призначених для початкового читання народу, припинити".³²

Разом із урядовою реакцією почалася реакція і в російському суспільстві, між іншим, під страхом польського повстання /1863-1864/. У пресі почали появлятися обвинувачення за "сепаратизм" /самий цей термін узято з боротьби між північними Американськими Стейтами, що саме тоді вели між собою завзяту домашню війну/.

Почали лунати обмовні вислови М. Каткова,³³ який ще недавно приймав у редакції МОСКОВСКИХ ВЕДОМОСТЕЙ пожертви на українські книжки, а тепер раптом очумався і сказав М. Костомарову: "Лучше бросить эти деньги... Бог с ними — они жгутся".³⁴

Російська реакційна преса загаласувала про зв'язки українства з польським повстанням, хоч поляки з свого боку цькували українців як "гайдамаків", і доносили на них російській адміністрації.

У 1872 році дозволено відкрити Південноруський Відділ Географічного Товариства в Києві. Це товариство об'єднало й оживило діяльність українських статистиків, етнографів та інших науковців, що досліджували свою батьківщину. Цілком природно знов виринуло питання про народне навчання. У 1873 році М. Костомаров

32. Там таки, стор. 47-48.; Відносно дати циркуляру, то Бфремов чомусь подає 18 липня 1863 р.; 18 липня 1863 р. Валуєв написав листа міністрові освіти Головніну, в якому він виступив проти заступництва Головніна за права "малоруської" мови, мотивуючи це тим, що, мовляв, такої мови зовсім немає, а малоруською називають ту ж російську, тільки зіпсовану польською, і що задуми малорусів не тільки співпадають із намірами поляків, але й мало чи не викликані польською інтригою. Аналогічні листи 18-20 липня Валуєв написав шефові жандармів, Синодові та іншим відомствам. Міністр освіти Головнін, виходячи з ліберальних позицій, не вважав за потрібне обмежувати українське друковане слово. Що писав Валуєву шеф жандармів та обер-

почав говорити про науково-популярні книги українською мовою. Але тасмний радник і голова Київської археографічної комісії Михайло Юзефович³⁵ гостро виступив в МОСКОВСКИХ ВЕДОМОСТЯХ і в КИЕВЛЯНИНЕ. Повідомлення Юзефовича було тривожним сигналом для рішучої дії. У Петербурзі зібралася комісія з міністрів внутрішніх справ і народної освіти, оберпрокурора "Святійшого Синоду", шефа жандармів і Юзефовича. Комісія ця опрацювала ухвали і подала³⁶ імператорові Олександрові II, який тоді перебував на лікуванні в Бад Емсі, і там ці ухвали удостоїлися "височайшого затвердження". Так виник закон з 18 - /30/ травня 1876 року наступного змісту:

"Міністерство внутрішніх справ. Головне управління в справах друку. 5 червня 1876 року. Ч. 3158.

"Государ Імператор 18 /30/ минулого травня Височайше зволив повеліти:

"1. Не допускати ввозу в межі Імперії без окремого дозволу Головного управління у справах друку жадних книжок і брошур, видаваних малоруським нарiччям.

"2. Друк і видання в Імперії оригінальних творів і пе-

прокурор Синоду - не відомо. Валуєв не погодився з міркуваннями Головніна, циркуляр залишився в силі і згодом одержав назву "валуєвського"., пор. Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріалів з історії української літературної мови, ч. II, Радянська школа, Київ, 1961, стор. 332-334.

33. Катков, М.І. /1818-87/ - рос. журналіст. В молодості поміркований ліберал, а починаючи з другої половини 50-х років, він став провідником консервативного слов'янофільства. Його журнал МОСКОВСКИЕ ВЕДОМОСТИ був могутньою силою серед рос. слов'янофiлів-шовiністів.
34. Сфремов, С., Історія українського письменства, т. II, стор.48.
35. У 1846-1858 - попечитель Київської навчальної округи. Юзефович написав донос "Про так званий українофільський рух", див. про це у Савченко, Федір, Заборона українства 1876 року, Харків-Київ, 1930., пор. також Сфремов, Сергей, "Вне закона. К истории цензуры в России", Русское богатство, XII, ч. 1, січень, 1905, стор. 64-104.
36. Юзефович, до речі, сам був автором проєкту ухвал і після наради з членами згаданої комісії повіз його сам особисто до Бад Емсу, де дочекався аудiєнції у царя, зрефериував цей "закон"імператорові, який по кількох днів підписав його.

рекладів тим самим нариччям заборонити, крім:

а. історичних документів і пам'яток і

б. творів красного письменства, але з тим, щоб при друку історичних пам'яток беззастережно дотримувати правопису оригіналів, а в творах красного письменства не допускати ніяких відхилень від загальноприйнятого російського правопису і щоб дозволи на друк творів красного письменства видавати не інакше, як після розгляду в Головному управлінні в справах друку.

"3. Малоруські сценічні вистави та читання, а також тексти до музичних нот заборонити.

"4. Припинити видання газети "Киевский телеграф". Цю Височайшу волю пропоную Головному управлінню в справах друку належно виконати.

"За М. В. С. Заст. Мін. ст. секр. кн. Лобанов Ростовський" 37

Треба підкреслити, що "Емський указ" опублікований не був.

Його старались тримати в секреті, бо автори його добре знали, який страшний злочин чинять вони багатомільйоновому українському народові і боялись гострої реакції українства супроти цього негідського, ганебного народовбивчого акту.

Ті, кого цей "Емський указ" найбільше стосувався, поволі догадувались про його існування, не одержуючи книг, що їх виписували з Галичини та одержуючи відмову на публікацію своїх творів, написаних без Ъ та І, марно добиваючись дозволу на українську виставу чи концерт, або знаходячи в рукописах своїх збірників дозволені тільки ноти.

Одначе шила в мішку затаїти не можна. Світ почав довідуватися про цей ганебний указ російського уряду з галицької преси, із брошури М. Драгоманова,³⁸ що її він подав на Паризький міжнарод-

37. "До історії указу 1876 року про заборону українського письменства". Україна, I, т. 2, травень 1907, стор. 150-151.

38. М. Драгоманов виступив проти "Емського указу" та з'ясував його спрямування на міжнародному літературному з'їзді в Парижі., див. його брошуру La Littérature oukraiennne proscrite par le gouvernement russe. Rapport présenté au Congrès Littéraire de Paris en 1878 par Michel Dragomanow, Genève, 1878.

ний з'їзд письменників, із статті "La liberte en Russie" в REVUE DES DEUX MONDES³⁹ тощо.

Здавалось, що указом 1876 року "поставлено намогильного хреста" не тільки над письменством, а над усім українством, як громадським рухом; кінець 70-х років наче б то цілком розбив українські сили, літературна продукція на Україні завмирає. Майже всі українські письменники перестали писати, а якщо й писали, то для власного задоволення, для своєї сім'ї.

"Старші мої діти, - пише в своїй автобіографії Я. Шоголів, - прохали мене, щоб я писав для них. Я й писав їм до 1878 року". Та цього року помирають діти Шоголіва і додає він - "писати стало ні для кого"⁴⁰

З біографії Б. Грінченка довідуємося, що в той час, коли він учителював, йому доводилося переписувати друкованими буквами складені книжки, щоб хоч у цей спосіб задовольнити потребу школярів у рідному слові.

Історія культури повинна запам'ятати цей народобивчий, ганебний та брутальний акт російського уряду у відношенні до українського народу наприкінці культурного XIX ст.

Ліберальна відлига 1880 року позначилася і на українській літературі, і на театрі. З "Бисочайшого" дозволу 8 грудня цього року була внесена М. Костомаровом в Академію наук премія його імені за укладання "малоруського словника", а 12 січня 1881 року київський генерал-губернатор М. І. Чертков подав до міністра внутрішніх справ лист, вихідним пунктом якого було прохання М. Лисенка дозволити поширення в Імперії третього випуску його збірни-

39. Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріалів з історії української літературної мови, ч. II, Радянська школа, Київ, 1961, стор. 309-310.

40. Сфремов, С., Історія українського письменства, т. II, стор. 168.

ка українських пісень, що був надрукований у Ляйпцізі, а дальший зміст скеровано на захист українців від підозрінь у сепаратизмі і на доказ можливости повного зрівняння українських літературних і музичних творів у правах відносно цензури з російськими. 13 січня 1881 року тимчасовий харківський генерал-губернатор князь Дондуков-Корсаков з приводу присланих йому двох українських книжок також подав лист про правила української мови, проте частково на користь українського письменства, сценічних вистав, виконання пісень і друкування їх із текстами. Наслідком цих листів була доповідь міністра внутрішніх справ графа М.П. Ігнат'єва імператорові Олександрові III і Височайше повеління про перегляд правил 1876 року. Відбулася особлива нарада за участю таємного радника К.П. Побєдоносцева, статс секретарів Островського і Сольського та виконуючого обов'язки начальника Головного управління в справах друку гофмайстера князя Вяземського. На цій нараді ухвалено правила 1876 року зберегти, але доповнити їх такими пунктами:

1. дозволити друкування малоруських словників з умовою збереження правопису або загальноросійського або вживаного не пізніше XVIII ст.
2. Дозвіл сценічного показу малоруських п'єс і публічного виконання малоруських пісень та куплетів, дозволених цензурою, поставити в залежність від розсуду вищих місцевих властей в кожному окремому випадкові, а дозвіл друкування малоруських текстів при нотах, тільки з дотриманням загальноросійського правопису, надати Головному управлінню у справах друку;
3. Заборонити влаштування спеціально малоруського театру і формування труп для виконання виключно малоруських п'єс.⁴¹

Ці постанови були "Височайше" затверджені 8 жовтня 1881 року,

41. Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріалів..., стор. 311.

але не опубліковані, а тільки повідомлені відповідним органам "конфіденційно".

Російський уряд своїм дикунством у питаннях національної політики дійшов до такого абсурду, що робив ласку, дозволяючи українські концерти лиш у таких випадках, коли текст українських пісень був перекладений на французьку мову.⁴²

Як уже підкреслено, усі ці укази російські можновладці видавали секретно, для внутрішнього вжитку, для виконавців російської окупаційної влади на Україні. Тому кожний новий цар відновлював їх, модифікував згідно з новими обставинами й вимогами часу. І навіть тоді, коли вибухла революція 1905-1906 року, і на деякий час дію цих указів припинено, але не скасовано.

Заборона формування українських театральних труп або вимагала подвійного складу /українського й російського/, непосильного приватним театрам, або виключала можливість підготовки бобрих акторів, тому що важко собі уявити, щоб могла виникнути путня сценічна школа при постійних переходах від НАЗАРА СТОДОЛІ до ТЕТЯНИ РСПІНОЇ, і від ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ до ГОРЯ З РОЗУМУ.

Одначе "Височайша" заборона не вбила життя українського народного театру. Театральні антрепренери, для того, щоб виграти час, потрібний для показу української вистави, обмежували російську частину показом перед українською п'єсою або після неї, невеличкого водевільчика, або сцени, що ставилися, поки з'їжджалася чи роз'їжджалася публіка, - ставили їх формально і безпристрасно.

42. Корифеї української сцени, Київ, 1901, стор. 13.

У 1884 році Головне управління в справах друку звернуло увагу губернаторів на такий обхід закону, але з цього завваження нічого не вийшло. Помалу стали проникати до друку переклади з російської мови на українську, і в 1892 році Головне управління нагадало цензорам про незаконність такого явища за текстом правил 1876 року, і при цьому заохочувало їх пильність також відносно оригінальних українських творів, які вони повинні:

"З особливою суворістю і увагою розглядати, виключаючи і забороняючи при цьому не тільки все, що суперечить загальним цензурним правилам, але й, при найменшому до того приводі, по можливості, скорочуючи число таких бездарних творів з цілями чисто державними". /Вказівка Гол. управління у справах друку С.-Петербурзькому Комітетові від 8 січня 1892 р. ч. 96/.⁴³

У 1894 році заборонено в найрізкішій формі "довозити малоруські книги з-за кордону".⁴⁴

Карпенко-Карий розумів, що тільки справжній ідейний та високо-мистецький репертуар може бути корисним для українського народу.

Народ любить дивитися вистави серйозні і високої мистецької якості.

Публіка, що дивиться на вистави, розраховані тільки на розвагу, псує свій смак, - пише Карпенко-Карий у "Записці до з'їзду", і коли навіть появиться добрий літературний твір, чи вистава, - не вміємо його по-справжньому оцінити.

Карпенко-Карий гостро критикує політику російського уряду по відношенню до українства взагалі, і театру зокрема. Коли ж,

43. Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріялів..., стор. 313.

44. Там само.

врешті, керівники українського театру добилися дозволу на українські вистави з умовою, що у виставі покажуть стільки ж російських водевілів, скільки виставлятимуть дій в українській п'єсі, то такі вистави для українських акторів "були сушкою мукою", - заявляє Карпенко-Карий.

Усі театри, що будувалися по містах і на провінції, були призначені не для широких народних мас, а для "пересичених всякими видовищами вищих сфер", що чекали від театру чогось "модного, закордонного".

Карпенко-Карий в "Записці до з'їзду театральних діячів" вимагав створення театру для народу. Він висловив думку, що народ повинен мати свій театр, який повинен бути збудований просто й вигідно, вимагав демократизації театру. Він вимагав знищити в театрі розпусту й аморальність. Театр повинен бути високоморальним. У "Записці..." Карпенко-Карий поставив питання турботи про актора.

На Першій Всеросійській З'їзді Діячів Сцени в Москві значну роль відіграв М. Старицький, який виступив із доповіддю. Старицький причинився "своїми промовама й внесенням до вивчення характеру й задач української сцени та до вивчення її поважного становища супроти російського театру".⁴⁵

Про український театр і його потреби доповідь на з'їзді виголосив делегат міської управи Чернігова п. Кремльов. Підносячи потребу театральних вистав, він зазначив, що такі невеликі міста, як Чернігів, не в силі удержати в себе постійний театр і тому урядова дотація на потреби театру для нього була б далеко потрі-

45. Франко, І., Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 338.

бніша, ніж для більших і багатших міст. Надто ще, - говорив доповідач, - український театр не може розвиватися як слід з уваги на різні утиски: український репертуар обмежений, дозволяється ставити лише п'єси з сучасного місцевого сільського побуту, а історичні та перекладені драми не мають доступу на українську сцену.

Детальніше про жалюгідне положення українського театру представлено у доповіді групи чернігівських українців з М. Заньковецькою на чолі. Доповідь від імені групи виголосив п. Брович. У доповіді були підкреслені всі ці недомагання, утиски й обмеження, про які згадав делегат міської управи Чернігова. Група чернігівських інтелігентів, признаючи виховне значення театру, висловила певність, що це значення збільшиться, якщо будуть всі ті утиски і заборони, якими обмежена українська сцена, а перш за все цензура; ще більше підніметься значення театру, коли він і "репертуаром, і мовою, і цінами місць буде вповні доступний простому народові".⁴⁶

М. Старицький, доповнюючи уваги, висловлені в двох попередніх доповідях, доказував, що заборона української мови, української народної драми та педагогіки спираються на зовсім помилкових принципах. До того ж "вони шкідливі для всієї Росії, причиняючи народові і матеріальні, і духово-моральні шкоди, не виправдані ані державними потребами, ані вищою справедливістю".⁴⁷

М. Старицький просить З'їзд клопотатися про скасування заборони української мови й обмежування української народної драми,

46. Там само, стор. 339.

47. Там само.

щоб українське слово могло висловити свою правду і внести її до спільної скарбниці загальнолюдської культури.

Підсумовуючи висновки попередніх доповідей, доповідь Іллі Шрага поставив ось такі постуляти:

"З'їзд ухвалить домагатися в кого належить:

1. піддання українських п'єс цензурі на таких самих умовах, що й драматичні твори, писані іншими мовами;
2. скасування заборони видавати і виставляти на сцені п'єси українською мовою, перекладені, історичні та з життя інтелігенції;
3. допустити й українські п'єси до реєстру п'єс, дозволених для народного театру;
4. вчинити дозвіл на українські вистави залежним від загальних постанов і скасувати дотеперішні обмеження щодо дозволу таких вистав".⁴⁸

ТЕАТР БРАТІВ ТОБІЛЕВИЧІВ

Карпенко-Карий разом із братом Опанасом Саксаганським заснував Українське Драматичне Товариство 1890 року переважно з молодих сил, бо досвідчені актори були розпорошені по інших товариствах. Спершу товариство мандрувало по Лівобережній Україні, але з 1895 року, коли з Києва знято заборону українських вистав, театр вже щороку грав зимовий сезон у Києві. Найкращими були сезони 1900 і 1901 років, коли до товариства предналися М. Садовський, М. Заньковецька і М. Кропивницький. Товариство знов на якийсь час об'єднало в собі найкращі сили тодішньої української сцени. Знов відродилися перші часи існування українського театру з тим

48. Там само, стор. 339-340.

знаменитим сузір'ям, що його так добре пам'ятала театральна публіка.

Ставлячись до театру як до справи громадської, Карпенко-Карий та Саксаганський надавали великого значення об'єднанню найкращих артистичних сил.

"Від самого початку заснування нашої трупи й до останніх хвилин і я, і Іван, при самих найкращих ділах і удачах, мали на увазі одно - з'єднатися з тобою і Марією Костівною для слави й розвитку українського театру..."⁴⁹

В залежності від керівного складу трупи вона в різні часи мала різні назви: "Товариство російсько-малоросійських артистів під орудою П.К. Саксаганського" /1890-1898/, "З'єднане товариство П.К. Саксаганського і М.К. Садовського" /1898-1900/, "Малоросійська трупа М.Л. Кропивницького під орудою П.К. Саксаганського і М.К. Садовського за участю М.К. Заньковецької" /1900-1903/, "Малоросійська трупа під орудою П.К. Саксаганського і М.К. Садовського за участю І.К. Карпенка-Карого" /1903-1905/, "Товариство малоросійських артистів під орудою П.К. Саксаганського за участю І.К. Карпенка-Карого" /1905-1907/, "Товариство українських артистів під орудою П.К. Саксаганського" /1907-1909/.

За всіх цих реорганізацій Саксаганський та Карпенко-Карий не залишали керівництва. Зберігалось також постійне творче ядро, що складалося з акторів кількох поколінь. Ще з 1883 року в трупі М. Старицького почали спільну працю П. Саксаганський, Карпенко-Карий, М. Садовська-Барілотті, Д. Мова, С. Тобілевич, Л. Квітка. Вони заклали основу новоствореної трупи Саксаганського.

Остаточне об'єднання корифеїв української сцени в театрі братів Тобілевичів було здійснено в 1900 році.

У Києві, на Фундуклеївській вулиці, в театральному приміщенні Бергоньє давав свої вистави театр братів Тобілевичів. З нових п'єс, що їх було поставлено в зимовому сезоні, йшла історична драма М. Старицького БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ. Роль гетьмана Хмельницького виконував М. Садовський. На другий день вранці в готелі

49. Саксаганський, П., По шляху життя, стор. 175.

у М. Заньковецької зібралися всі три Тобілевичі - М. Садовський, П. Саксаганський і Карпенко-Карий. За сніданком обговорювали репертуар, з яким у найближчому часі мала виступати М. Заньковецька.

На цьому "сімейному сніданку", як казав П. Саксаганський, доручено Карпенкові-Карому від імені всіх чотирьох присутніх звернутися листовно до М. Кропивницького з пропозицією заснувати нове товариство українських акторів.

Карпенко-Карий скомпонував листа до М. Кропивницького відносно організації нового товариства українських акторів і негайно відправив його адресатові.

Відповідь від Кропивницького одержали швидко. Він погодився пристати до товариства. У листі-відповіді він писав:

"Одне тільки я бажаю - знов з'єднати першорядні артистичні сили і попрацювати на схилі літ на славу рідній сцені".⁵⁰

Для організації нового театру фундатори зустрілися на першому тижні великого посту в Єлисаветграді і тут розробили статут Нового Театрального Товариства. Вирішили об'єднатися на правах товариства з п'ятих членів під назвою "Товариство Артистів під керівництвом М. Садоаського і П. Саксаганського за участю Заньковецької, Кропивницького, Карпенка-Карого".⁵¹

На українському театральному горизонті знову засяяло блискуче сузір'я артистичних талантів. В історії українського театру Товариство, утворене в березні 1900 року, стало відомим, як "Театр Корифеїв".

50. Суходольський, В., Народна артистка, стор. 222.
51. Там само, стор. 223.

З другої половини 1900 року публіка всіх великих міст України мала змогу дивитися вистави за участю найкращих сил українського театру. Гастролі в кожному місті тривали, звичайно, один місяць, а в Москві й Києві три місяці, при чому Київ завжди залишали на закінчення сезону.

У Театрі Корифеїв грала частина акторів із трупі Тобілевичів, а частина з трупі Кропивницького.

Скрізь, куди тільки приїздив на гастролі Театр Корифеїв, його чекала прекрасна зустріч. Театральні рецензії в газетах рясніли такими заголовками як "Свято українського театру", "Малоросійський Олімп", "Визначна ера" тощо.

В основу діяльності Нового Театрального Товариства покладено принципи обов'язку, дисципліни і безмежну любов до "святого мистецтва". Програму Товариства викладено в спеціальній декларації, яку автори зачитали на, спеціально скликаних, зборах.

Програму побудовано на зовсім інших основах ніж ці, які існували досі в театральних трупах М. Старицького, М. Кропивницького та М. Садовського. Цєю програмою вироблялися зовсім нові принципи театральньо-естетичних законів української сцени. Карпенко-Карий був не тільки фундатором, а й ідейним надхненником Нового Театрального Товариства. Він виходив із твердження, що "досконалості не існує", ствердив факт занепаду народного театру, оголосив цією декларацією "війну всім трупам, що виявили байдужість до росту народного театру і письменникам, котрі роблять п'єси, як попало, аби танці та пісні".⁵²

Карпенко-Карий, Садовський і Саксаганський боролися проти на-

52. "З архіву І.К. Тобілевича", Театр, 1937, ч. 2 /4/, стор. 27.

туралізму на сцені і дискредитації театрального мистецтва.

Прийнявши за основу реалістичні традиції сценічного мистецтва своїх попередників М. Щепкіна та К. Соленика, брати Тобілевичі оголосили естетично-творчим принципом життєву правду в мистецтві, бо мистецтво, за їх переконанням, повинно служити народові, віддзеркалювати громадсько-політичне становище суспільства.

Девізом творчого життя Нового Театрального Товариства було:

"Робоча дисципліна і безумовне виконання законів, які ми самі для себе напишемо. Батьком же всім нам буде розум, обов'язок поваги і підкорення режисерові".⁵³

До таких висновків прийшли також К. Станіславський і В. Немирович-Данченко після вистави ПЛЮДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ Л. Толстого, яку поставив К. Станіславський у російському театрі МХАТ. Після постанови на сцені цієї, надзвичайно складної для режисера, п'єси К. Станіславський зрозумів, яким важливим є авторитет режисера в театральній справі.

"Запізнення на проби, незнання ролі, постійні розмови під час праці, залишення залі проб без дозволу— я карав за все це суворо, бо я знав, що безпорядок у театрі може дійти до такої розперзаності, від якої я утікав з аматорських вистав. Зайве франтівство, зокрема у жінок, викорінювалось. Флірт переслідувався".⁵⁴

Творчо-організаційні заходи Карпенка-Карого, Садовського і Саксаганського були спрямовані на творення мистецтва, покликаного служити високим ідеалам національної культури та інтересам свого народу.

Звернення до життєвої правди в театральному мистецтві означало реформу всіх естетичних і етичних принципів сучасного театру.

53. Там само.

54. Станіславський, К., Моя жизнь в искусстве, Искусство, Москва-Ленинград, 1941, стор. 176.

Карпенко-Карий був великим противником і завжди протестував проти старої заштампованої гри на сцені, проти пишномовного патосу і прем'єрства, яке псувало ансамбль.

Величезне значення для закріплення дальшого розвитку реалістичного розкриття мистецького образу на сцені Театру Корифеїв мала драматургія Карпенка-Карого. Ні на крок не відступаючи від естетичних принципів сценічного реалізму, з величезною викривальною силою бичував Карпенко-Карий жадливі поступки п'явок-визискувачів, "українських чумазих", породжених російською дійсністю в другій половині XIX та на початку XX ст.

Зміст життєвої правди і викривальний характер драматургії Карпенка-Карого не міг не внести змін в акторське і режисерське мистецтво українського театру на переломі XIX і XX століть.

Людмила Старицька-Черняхівська була захоплена драматургією Карпенка-Карого та його грою на сцені. Вона писала:

"Слава драматурга Тобілевича затемнила славу Карпенка-Карого артиста. А артист Карпенко-Карий - був першорядний артист. Це був артист знавців театрального мистецтва, не артист юрби. Його талан не кидався в очі, но була тонка художня гра майстра-аристократа мистецтва. Як обробляв він кожен тип! Якою тихою лагодою віяло від Капенка-Карого, коли він уявляв на сцені тихих, старих дідків! Яку страшну силу, жорстокість і сухість виявляв той самий лагідний Карий в типах калиток, скаред, зажер! Його зеленкуваті очі аж прискали, аж палали, як у роздражненого кота. Карий-Барабаш. Ситий п'яний ласун, що розманіжився вже самою гадкою про варшавянок, та про їх "цяло" біле; посоловілі очі, п'яна усмішка і лиса голова, яка коливається на плечах, мов здоровий гарбуз... і що ж? Все це справляє якесь надзвичайно добродушне вражіння. Скрізь рука майстра, майстра-знавця".⁵⁵

Карпенко-Карий був знаменитим майстром сцени і з великим ус-

55. Старицька-Черняхівська, Л., "Свято української сцени", ЛНВ, 1907, кн. V., а також див. її ж "Двадцять п'ять років українського театру", Україна, 1907, X-XII., див. також Петлюра, с., "Пам'яті І. Тобілевича /Карпенка-Карого/", Україна, 1907, IX, стор. 23.

піхом творив неповторні креації у власних драмах та комедіях. Образи, які створив Карпенко-Карий у драматургії і на сцені, звернені своїм внутрішнім змістом до показу національно-політичних переконань, до мистецького розкриття життєвої поведінки людей та їх характерів.

Важливу роль у розкритті характеру героя для Карпенка-Карого відіграла правдива сценічна мізансцена. Він критикував зайву метушню і нічим не оправдану біганину актора по сцені, що не допомагала розкриттю ні зовнішніх, ні внутрішніх якостей і прикмет сценічного героя, а, навпаки, знижувала його мистецьку якість.

Важливим моментом у розкритті сценічного образу для Карпенка-Карого був природний сценічний жест і міміка, які були завжди у тісній взаємодії з засобами мистецького слова. Карпенко-Карий шукав у театрі життя, не буденного, звичайного, а артистично виявленого на сцені.

Наполегливо шукаючи нових сценічних засобів для відтворення життєвої правди в мистецтві та розкриття і передачі пристрасних думок і почуттів сучасників, Театр Корифеїв в основний свій репертуар включив драматичні твори Карпенка-Карого.

Вистави п'єс Карпенка-Карого вражали публіку правдою життя та творчою глибиною. Театр почав творити такі сценічні полотна, в яких майстерність акторської гри, режисерського задуму, костюму, оформлення сцени і музичного супроводу, - все підпорядковувалося єдиному завданню - "знаючи правду життя, - бути правдивим і в мистецтві".

Карпенко-Карий відіграв визначну роль у розвитку української театральної культури, був невтомним борцем за ствердження життєвої правди в артистичному вияві на сцені. І. Франко високо оці-

нив його і як артиста, і як драматурга.

"Його техніка, завжди проста і подиктована самою природою представлених у ній життєвих фактів, з часом під впливом театральної практики набирає ширини і концентрації, його талант плодить чимраз кращі цвіти і не виявляє ніде так чистоти у інших авторів втоми. Він міцно держиться рідного ґрунту, розробляє у своїх драмах насущні потреби й вищі духові інтереси українського села в сучасну добу і минувшині".⁵⁶

Карпенко-Карий віддав усі свої сили, безмежну любов і великий талант справі розвитку українського театального мистецтва.

На початку 1901 року Український Театр Корифеїв виїхав на гостинні виступи до Москви. Наприкінці лютого театральне життя Москви було порушене студентським рухом у зв'язку з оголошеною постановою Святішого Синоду про анатему графові Л. Толстому і вилучення його з православної церкви. Подія ця викликала протести й демонстрації студентів і демократичних кіл Москви. Але, не дивлячись на це, Український Театр Корифеїв святкував справжній тріумф, а зокрема Карпенко-Карий і М. Заньковецька. На сторінках ТЕАТРАЛЬНИХ ИЗВЕСТИЙ з'явився тоді вірш, присвячений Карпенкові-Карому:

С его талантом люд московский
Теперь знакомится... Ей - ей,
Малороссийский он Островский
Фотограф родины своей...
Его перо лишь правдой дышет
И чужд ему совсем шаблон...
Он также славно пьесы пишет,
Как и играет славно он!..⁵⁷

Сім'я Тобілевичів дала українському театрові трьох велетнів.⁵⁸

Усі вони неповторно-самобутні. Їхні заслуги перед українським

56. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 449.

57. Йосипенко, М., "Артист Карий", Радянське мистецтво, 1945, ч. 22.

58. Насправді чотирьох, бо сестра Карпенка-Карого, Марія Барілотті /Тобілевич/ була прекрасною співачкою.

театром – неоціненні. Як актори, вони створили образи, які можна вважати світовими шедеврами і серед них визначне місце займають образи, що їх створив великий артистичний талант Карпенка-Карого.

В И С Н О В К И

Карпенко-Карий створив новий тип національно-соціальної драми і комедії. У багатьох його творах провідними є конфлікти соціологічного характеру /БУРЛАКА, СТО ТИСЯЧ, ХАЗЯІН, МАРТИН БОРУЛЯ, СУСТА, САВА ЧАШИЙ, НАЙМИЧКА, ПОНАД ДНІПРОМ/.

Драматургічні прийоми, за якими побудовано соціальні драми і комедії Карпенка-Карого, різноманітні і винятково багаті. Їх не можна вкласти в якусь схему. Можна лише відзначити найхарактерніші з них.

Драматург переважно зосереджує свою увагу на головному героєві твору /Калитка – СТО ТИСЯЧ, Харитина – НАЙМИЧКА, Пузир – ХАЗЯІН, Мартин Боруля в однойменній комедії, Мирон Серпокрил – ПОНАД ДНІПРОМ тощо/.

Щоб виразніше змалювати свого героя, Карпенко-Карий часто користується методом різкого контрасту у змалюванні або всього оточення /Мартин Боруля – його сім'я і сусіди/, або найближчого його спільника /практик Калитка – мрійник Бонаventura; некультурний скряга Пузир – освічений пан Золотницький/ чи супротивники: /Харитина – Цокуль; Опанас – старшина Михайло/. Драматург широко змальовує й оточення головного героя.

Карпенко-Карий майже завжди з самого початку подає вже зформовані характери. У процесі дії характери героїв здебільшого не змінюються, а все глибше розкриваються. Наприклад, Калитку як нагромаджувача земельки ми розпізнаємо вже з першої дії, таким він залишається до кінця.

Пузир з'являється перед нами як скряга-мільйонер. Таким ми його бачимо й в кінці комедії на смертному ложі.

Опанас Бурлака /Зінченко/ - незламний борець за правду від початку до кінця драми.

Змальовуючи характери завжди рельєфними, Карпенко-Карий підкреслює в кожному з них і певні домінуючі риси, - ті, що найбільше виділяються, стають пристрасстю героя. У Мартина Борулі, наприклад, це шляхетська пиха, прагнення до дворянства; у Цокуля - розбещеність; у Герасима Калитки і Пузиря - жадоба до нагромадження капіталу.

Однією з істотних особливостей драматичних творів Карпенка-Карого є те, що в них психологія героїв розкривається переважно через звичайні, так би мовити, буденні їх розмови і вчинки.

Психологію своїх героїв драматург відтворює в найтонших її проявах і нюансах. Більшість творів Карпенка-Карого є глибоко психологічними. Читач чи глядач бачить не тільки те, як Мартин Боруля ставить "на дворянську ногу" всю свою сім'ю, а й те, чому він заводить такі порядки; він бачить героя не тільки в його вчинках, а й в думках.

Поряд із цим Карпенко-Карий - це один із найкращих українських драматургів у змальованні народного побуту. Він віддзеркалює найхарактерніші явища з побуту свого героя, ті, які допомагають глибше розкрити його психологічну суть. Історія з халатом

- побутова деталь, але вона є яскравим мазком у змалюванні портрета скряги-мільйонера Пузиря. В одній із сцен драми БУРЛАКА Опанас бере на руки, мов дитину, підпитого на весіллі кума, - сцена чисто побутова і не має ніякого зв'язку з сюжетними колізіями твору, але в ній виявляється чулість Опанаса. Перед тим ми бачили його суворим і непохитним у сцені його сутички з старшиною Михайлом.

Вийняткової майстерности досяг драматург в індивідуалізації героїв, характери яких, їх помисли, звички, інтереси розкриваються не тільки у вчинках, у дії, а й у самій їх мові. Кожен з них говорить по-своєму, відповідно до своєї індивідуальної вдачі, свого кола інтересів, своїх звичок і уявлень про життя. Мартин Боруля, наприклад, який прагне поставити все "на дворянську ногу", говорить здебільшого поспіхом, з запалом, нестримно, іноді навіть кричить. Омелькові ж поспішати нікуди, і розмовляє він спокійно, розсудливо. Суворий практик Герасим Калитка, що криється зі своєю тасмницею придбання фальшивих грошей і поспішає набути землю, - дуже скупий на слова, мова його, переважно, уривчаста, стисла. Бонавентура, - цей мрійник із романтичною душею, - багатомовний, охочий до пишномовних розсудів. Феноген - хитрий і улесливий, - говорить натяками, обережно, улесливо. "Овечий генерал" - Пузир, - здебільшого наказує, а не веде розмову. Мова ватажка повсталих гайдамаків Гната Голого пристрасна, запальна. Закохана Софія розмовляє лагідно, задушевно. Мова її лірична, багата на голубливі слова й іноді скидається на пісню.

"Комерческа голова" - Михайло Окунь не знає людяної розмови. Від нього не почуєш слова "серденько". Про серце він говорить інакше: "Загнуздай його і поверни туди, де більше користи". Його

мислення утилітарне і часто втілюється у таких словах, як "вексель", "розписка", "квитанція", "купча кріпость", "комерція", "контракт" тощо. Михайло може розмовляти й лагідно, якщо має на меті свою користь. Лагідні, ласкаві слова говорить і Цокуль, але для нього вони є тільки лицемірною маскою.

Майстерно використовує Карпенко-Карий специфічну термінологію, стиль офіційних указів, жаргонові слова для характеристики і комедійного загострення образів чиновників, сільських писарів, старшин, факторів та інших. Писар Омелян /БУРЛАКА/, наприклад, часто вживає таких слів, як "хворма", "безпремінно", "всеконечно", "скопленіє одписки", "статистика". Чиновник Націєвський замість того, щоб сказати Марисі "поцілуймося", - каже їй: "А тепер заключім наш розговор поцілуєм"... Бонавентура сипле французькими слівцями. Відставний "унтер" Гупаленко часто вживає військових висловів, хоч і веде розмову, нічим не зв'язану з військовими справами.

Мова героїв драматичних творів Карпенка-Карого ніби вимережена народними приказками, прислів'ями, народною фразеологією. Для прикладу наведемо тільки деякі приказки, що їх, наприклад, вживає Герасим Калитка: "Лупи та дай"; "До душі, та не до кишені"; "Обіцянка-цяцянка, а дурневі радість" тощо.

З уст народу почерпнув драматург такі, наприклад, вислови, як: "Щоб він і тріски з двору не брав", "за нею сліпма упадають", "і кліпай тоді очима перед людьми", "отака ловись" /РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ/; "Гай, гай! Та ще й зелененький!" /МАРТИН БОРУЛЯ/; "руками об поли бить", "візьми в обидві жмені" /СТО ТИСЯЧ/ тощо.

Мова героїв Карпенка-Карого удачно використана для характеристики героїв та розвитку дії. Зразком цього є, наприклад, пісні

Галі, Опанаса, Семена у драмі БУРЛАКА; Софії, Івана, дівчат на вечорницях, парубків на вулиці у БЕЗТАЛАННІЙ; Націєвського в комедії МАРТИН БОРУЛЯ; Герасима, Савки й Романа в комедії СТО ТИ-СЯЧ тощо.

Динамічності й легкості розвитку дії, сценічності твору досягає Карпенко-Карий переважно не зовнішньою інтригою, а методом психологічної характеристики своїх героїв.

Карпенко-Карий противник штучності і надуманості. В його драматичних творах усе звичайне, природне, вмотивоване й законне. Не тільки монологи і майстерні, напружені й динамічні діалоги, але й репліки в його п'єсах відзначаються повнотою смислової навантаженості і драматичною напруженістю.

Цілість драматургічної творчості Карпенка-Карого, - як писав І. Франко, - "наповняє нас почуттям подиву для його таланту".⁵⁹

Український етнографічно-побутовий театр, безперечно, зайняв неабияке місце у процесі розвитку загальноєвропейської театральної культури. В кожному разі, - як підкреслює Д. Антонович, -

"український театр жив і поступав тим самим шляхом, що і театр європейський, що цілком природно для театру європейського народу. Але разом з тим український театр мав одну рису, одну маркантну особливість, яка відрізняла його від театру інших європейських народів і робила український театр для українського народу дорожчим скарбом, ніж він був у інших щасливіших і багатших народів. Коли вороги українського народу і разом з тим українського театру казали, що 'вистави у інших народів тільки театр, а українські вистави у Києві - то політика'. /так висловився київський губернатор О. Дрентельн про українські вистави/, коли, навпаки, прихильники українського театру називали його міцною твердиною українського життя і руху, то фактично і ті,

59. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 453.

і другі висловлювали однакву думку, підходячи до того самого факту з різних боків. І в основі ця думка була справедливою. Бо театр на Україні не був тільки мистецтвом, а завжди був засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народності".⁶⁰

Тоді, коли геніяльних майстрів і творців в інших галузях мистецтва силоміць переселявано на Московщину, український театр залишився "твердинею" і "політикою" в Україні.

Архітектів як:

"Зарудного, Старченка, скульпторів як Козловського, Мартоса, малярів як Левицького, Лосенка, Боровиковського, музик як Березовського, Бортнянського /треба сюди ще додати Веделя, С.Ч./ силоміць переселявано на північ. Навіть Шевченко був змушений більшу частину свого життя провести на півночі, на чужині. Діячів театру також чимало було змушено переїхати до Московщини і там працювати на користь московської культури. Симеон Полоцький, Феофан Прокопович, під кінець життя Дмитро Ростовський, Щепкін і багато інших не минуло тої долі".⁶¹

Але це невелика, порівнюючи, група між тими свідомими діячами українського театру, що твердо й віддано служили своєму театрові й народові, що як "Котляревський, боролися проти Московщини зі сцени цілими тирадами та діялогами своїх п'єс, що як Соленик, відкидали від себе всякі заклики до московських столиць".⁶²

Тому український народ любить і дорожить театром не тільки як дорогоцінною галуззю мистецтва, а вважає театр, як міцну зброю, якою він віками борвся за своє існування, правду й волю.

60. Антонович, Д., Триста років українського театру, стор. 223-24.

61. Там само, стор. 225.

62. Там само.

РОЛІ, ЩО ЇХ ВИКОНУВАВ КАРПЕНКО-КАРИЙ В УКРАЇНСЬКИХ П'ЄСАХ

- Возний Тетерваковський — НАТАЛКА ПОЛТАВКА І. Котляревського.
- Назар Стодоля — НАЗАР СТОДОЛЯ Т. Шевченка.
- Хома Кичатий — НАЗАР СТОДОЛЯ Т. Шевченка.
- Герасим Калитка — СТО ТИСЯЧ І. Карпенка-Карого.
- Терентій Пузир — ХАЗЯЇН І. Карпенка-Карого.
- Михайло Михайлович — БУРЛАКА І. Карпенка-Карого.
- Павло Серпокрил — ПОНАД ДНІПРОМ І. Карпенка-Карого.
- Хома — ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА ВЕЧОРИЦІ М. Старицького.
- Хома Нерук — ЧУМАКИ І. Карпенка-Карого.
- Пилип — БАТЬКОВА КАЗКА І. Карпенка-Карого.
- Барабаш — БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ М. Старицького.
- Дід Мірошник — НАЙМИЧКА І. Карпенка-Карого.
- Іван — БЕЗТАЛАННА І. Карпенка-Карого.
- Прокіп — СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ Г. Квіткі-Основ'яненка.
- Потоцький — САВА ЧАЛИЙ І. Карпенка-Карого.
- Шмигельський — САВА ЧАЛИЙ І. Карпенка-Карого.
- Дворецький — НЕ ТАК ПАНИ, ЯК ПІДПАНКИ І. Карпенка-Карого.
- Терешко — СУСТА І. Карпенка-Карого.

Сторож

- ПО РЕВІЗІЇ М. Кропивницького.

Шило

- ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА, ТО МИНЕТЬСЯ Й
СВАРКА М. Старицького.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Антонович, Д., Триста років українського театру, Прага, 1925.
- _____, "З приводу 25-ліття сценічної діяльності М. Л. Кропивницького", Кієвская Старина, 1896, XII.
- _____, "Український театр", Нова Україна, 1923, I-II.
- Ашкаренко, Г., "Спомини про першу українську трупу", Рідний край, 1864, II, 1908, XV.
- Білецький, Л., Українська драма, Львів, 1922.
- Білиловський, Ц., "До історії нашого театру", Зоря, 1894, VII.
- Бойко, Ю., Російське народництво як джерело ленінізму-сталінізму, Мюнхен, 1959.
- Борщаківський, О., Драматургія Тобілевича, Мистецтво, Київ, 1948.
- Богучарский, В., Из истории политической борьбы в 70-х и 80-х годах XIX века, Москва, 1912.
- Бурда, С., "Украинский театр", Украинская жизнь, 1912, X-XI.
- Вінок спогадів про Заньковецьку, Київ, 1950.
- Возняк, М., Початки української комедії, Львів, 1920.
- Вороний, М., "Лист до театральних діячів", Неділя, 1912, 36.
- _____, "Український театр в Києві", Дзвін, 1914, III-IV.
- Гнатюк, В., "Галицько-руські анекдоти", Етнографічний збірник, т. VI, Львів, 1899, ч. 639.
- Горголя, М., "Український театр в Києві", Зоря, 1895, X-XVI.
- Григор'ів, М., "Опера і драма", Українська хата, 1910, III-IV.
- Грінченко, Б., Народные спектакли, Чернігів, 1900.

- Грінченко, Б., "Народний театр", Л.Н.В., 1900, VII.
_____, "По поводу "Малоросійскаго театра" д. Старицького",
Зоря, 1897, XVIII-XIX.
_____, Нарід у неволі, Львів, 1895.
_____, Перед широким світом, Київ, 1907.
- Грушевський, М., "Ганебній пам'яті", Л.Н.В., 1906, VI.
_____, "Що-ж далі?", Л.Н.В., 1905, I.
_____, "В справі руських шкіл і руського театру", Л.Н.В.,
1905, III.
- Даниленко, К. /Ярема Галайда/, "Про театр та розвиток його на
Україні", Розвага, календар полонених українців на
роки 1916-1917, Фрайштадт, 1916.
- Даниловъ, В., "Къ бібліографіи драматическихъ передѣлокъ изъ
Гоголя", Русскій Филологическій Вѣстникъ, 1911, II.
- Данько, М., "Сила мистецтва", Неділя, 1911, 35.
"До історії указу 1876 року про заборону українського письмен-
ства", Україна, I, т. 2, травень, 1907.
- Доманицький, В., "Труппа М.Л. Кропивницькаго", Кіевская старина,
1901, I.
_____, "Народный спектакль подъ руководствомъ М.Л. Кропив-
ницькаго", Кіевская старина, 1901, XI.
_____, "Украинскій театр въ Кіевѣ", Кіевская старина,
1904, I.
_____, "Къ исторіи украинскаго театра", Кіевская старина,
1905, V.
- Дорошенко, Д. "До 25-літнього ювілею артистичної діяльності
Миколи Садовського", Україна, 1907, V.

- Дорошенко, Д., "Іван Тобілевич /Карпенко-Карий/", Україна,
1907, X.
- _____, "Марія Заньковецька", Л.Н.В., 1908, II.
- Драгоманів, М., "Література українська проскрибована рядом ро-
сійським", Правда, 1877.
- Ефремов, С., Карпенко-Карий /Ів. К. Тобілевич/, Київ-Ляйпціг,
/рік видання не вказано/.
- _____, Історія українського письменства, т. II, Київ-Ляйп-
ціг, 1919.
- Зінківський, Т., "Театр Кропивницького у Петербурзі", Зоря,
1888, I.
- Історія української культури, т. I, Вид. I. Тиктора, Вінніпег,
1964.
- Йосипенко, М., "Артист Карий", Радянське мистецтво, Київ, 1949,
22.
- Карпенко-Карий, І. /Тобілевич/, П'єси, Держлітвидав, Київ, 1949.
_____, Твори в трьох томах, Київ, 1961-1962.
- Кендзерській, В., Малорусській театр М. Старицького въ Воронежѣ,
СПб., 1885.
- Кирчів, П., "Народний театр", Зоря, 1890, XXII.
- Кисіль, О., "Шляхи розвитку українського театру", Театральний
порадник, ч. 4, Київ, 1920.
- _____, Український театр, Книгоспілка, Київ, 1925.
- Клен, Я., "Листи про український театр", Зоря, 1889, II.
- _____, "Лист про український театр М. Старицького у Москві",
Зоря, 1889, V.
- Кміт, Ю., "Карпенко-Карий", Л.Н.В., 1900, VII.

- Коваленко, Г., "Український театр", Зоря, 1896, XXIII.
- _____, "Український театр. Товариство Саксаганського у Чернігові", Зоря, 1897, I.
- _____, "Театральний з'їзд у Москві", Зоря, 1897, VIII.
- _____, "Український театр на Кавказі", Л.Н.В., 1900, V.
- Коломійченко, Ф., "Українська Дузе", Неділя, 1911, 48.
- Kolberg, Oskar, Pokucie. Obraz etnograficzny, T, I - II, Kraków, 1883.
- Комаров, М., "Трупа Саксаганського", Зоря, 1891, V.
- _____, "Трупа Саксаганського в Одесі", Зоря, 1891, VIII-IX.
- _____, "Марія Садовська", Зоря, 1891, VIII.
- _____, "Українська драматична трупа М. Кропивницького в Одесі", Зоря, 1892, I.
- _____, "Наші драматичні артисти. Опанас Карпович Саксаганський", Зоря, 1893, XIII.
- _____, Українська драматургія, Одеса, 1906.
- Кониський, О., "Трупа М. Садовського в Севастополі", Зоря, 1892, XXIV.
- Корольчук, О., "Наш театр", Сяйво, 1913, VII-IX.
- Косач, О. /Олена Пчілка/, "М.П. Старицький", Кієвская старина, 1904, V.
- _____, "Марко Кропивницький яко артист і автор", Л.Н.В., 1910, VI.
- Кримський, А., "Трупа М. Садовського в Москві", Зоря, 1891, VII.
- _____, "Український театр", Зоря, 1897, XX.
- Кропивницький, М., "За тридцять п'ять літ", Нова громада, 1906, IX.

- Курцеба, М., "З нашого театру", Ілюстрована Україна, 1913, XV.
- Левицький, В., "Мартин Боруля. Комедія в п'ятьох діях Карпенка-Карого", Зоря, 1891, VI.
- Левицький, М., "Український театр", Каменярі, 1911, X.
- Липа, І., "На службі рідної штуки". /Ювілей Л.П. Ліницької/", Ілюстрована Україна, 1913, XXIII.
- Лотоцький, О., "И.К. Карпенко-Карый. Біографическій очеркъ и обзоръ дѣятельности", Жизнь и искусство, 1900, XVI.
- Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів, Мистецтво, Київ, 1955.
- Марьяненко, И., Прошлое украинского театра, Искусство, Москва, 1954.
- Мова, Ю., "Ще про наш театр", Сяйво, 1914, V-VI.
- Мочульський, М., "Український національний театр", Л.Н.В., 1917, V-VI.
- Огієнко, І., Українська культура, Київ, 1918, /Ляйпціг, 1923/.
- Пахаревський, Л., "Український театр в 1906 році", Україна, 1907, I.
- Петлюра, С., "Уваги про завдання українського театру", Передмова до п'єси Чирікова Євреї, Київ, 1907.
- Підвисоцький, К., "Г. Затиркевичева-Карпинська", Зоря, 1892, XI.
- Полянський, П., "Історія народного театру", Новий Галичанин, 1889, I-XVII.
- Ролле, И., "Сава Чаленко", Кіевская старина, 1887, II.
- Садовський, М., Мої театральні згадки, Київ, 1907.
- Саксаганський, П., По шляху життя, Київ, 1935.

- Саксаганський, П., Театр і життя, Рух, Харків-Полтава, 1932.
- Сенченко, І., "Нові документи Карпенка-Карого і Б. Грінченка",
Україна, 1945, VI.
- Сімович, В., Іван Франко. Його життя та діяльність, Третє ви-
дання, Дніпрова Хвиля, Мюнхен, 1966.
- Станиславский, К., Моя жизнь в искусстве, Искусство, Москва-Ле-
нинград, 1941.
- Старицька-Черняхівська, Л., "Свято української сцени", Л.Н.В.,
1907, V.
- _____, "Двадцять п'ять років українського театру", Укра-
їна, 1907, X-XII.
- Стеценко, Л., Карпенко-Карий /І.К. Тобілевиц/, Київ, 1957.
- Стешенко, І., "Український театр в Києві в 1894 році", Правда,
1895, VIII.
- _____, "Історія української драми", Україна, 1907, I-XII.
- _____, "З історії української драми XIX віку", Сяйво,
1913, I-IV.
- _____, "Михайло Петрович Старицький в історії українсь-
кого національного відродження", Сяйво, 1914, IV.
- _____, "Гастролі Заньковецької та Саксаганського", Сяйво,
1914, IV.
- Суворинъ, А., Хохлы и хохлушки, СПб. 1907,
- Суходольський, В., Народна артистка, Київ, 1961.
- Театральная энциклопедия, т. I, Москва, 1961.
- _____, т. II, Москва, 1963.
- _____, т. III, Москва, 1964.
- _____, т. IV, Москва, 1965.

- Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріалів з історії української літературної мови, Радянська школа, Київ, 1961.
- Тищенко, Ю., "Український театр в Києві в 1908-1909 рр.", Л.Н.В., 1909, V.
- Тіандеръ, К., Очеркъ исторіи театра въ Западной Европѣ и Россіи, Харьковъ, 1911.
- Ткаченко, Д., "Нове драматичне товариство М. Кропивницького", Зоря, 1895, IX.
- Тобілевич, І. /Карпенко-Карий/, Драми і комедії /п'ять томів із передмовою С. Єфремова/, Київ-Одеса-Полтава, 1910.
- _____, "Наталка Полтавка Котляревського", Про мистецтво режисера, Мистецтво, Київ, 1948.
- _____, Твори в трьох томах, Держвидав худ. м-ри, Київ, 1960-1961.
- Тобілевич, Н., "З минулого. Спогади про І.К. Тобілевича", Театр, 1940, 3, 7.
- Тобілевич, С., "Життя Івана Тобілевича /Карпенка-Карого/", Л.Н.В., 1912-1913 /1912, т. 59; 1913, тт. 61,63,64/.
- Франко, І., Нарис історії української літератури до 1890 року, Львів, 1910.
- _____, Твори в двадцяти томах, т. XVII, Київ, 1955.
- _____, Про театр і драматургію, АН УРСР, Київ, 1957.
- Фрідман, О., "Життя на сцені", Радянське мистецтво, 1945, 22.
- "Чернетка листа", Про мистецтво режисера, Мистецтво, Київ, 1948.
- Чикаленко, Є., "25-літній ювілей М. Кропивницького", Зоря, 1897, I.
- Яценко, М. /Ярченко/, "Сучасний український театр", Зоря, 1893, XI-XV.

ПОКАЗНИК ІМЕН І НАЗВ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

- Абрамов, 14
- Адаменко /див. Карпенко-Карий/
Адасовська-Хлистова, М./див. Заньковецька, М./
- Александрів, В., 39
- Антоній, І., 101, 107
- Антонович, В., 25
- Антонович, Д., 32, 156
- Аристотель, 124
- Ашкаренко, Г., 33, 34, 35, 38, 39, 44
- Баранов, А., 28
- БАТЬКОВА КАЗКА, Карпенко-Карий, 71, 158
- БЕЗТАЛАННА, Карпенко-Карий, 10, 48, 49, 69, 70, 71, 158
- Березовський, Максим, 157
- Боаза, 61
- БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ, Старичий, М., 145, 158
- Бойко, Ю., 26
- Бокль, 118
- БОНДАРІВНА, Карпенко-Карий, 3, 11, 48, 92
- Борисоглібська, А., 100, 101
- Боровиковський, Л., 157
- Борченко, М., 57
- Бортнянський, Д., 157
- Брович, 143
- БУВАЛЬЩИНА, Велисовський, А., 40
- БУРЛАКА, Карпенко-Карий, 3, 4, 10, 64, 65, 66, 152, 154, 155, 156, 158
- Валуєв, П., 134, 135
- Варламов, К., 51
- Василенко, В., 57
- Васильєв-Святошенко, М., 47, 57
- Ведель, Артем, 157
- Велисовський, А., 40
- Вів'єн, А., 57
- Вірина, О., 43
- Владислав /король/, 113

- Вовчок, Марко /Вілінська Марія/, 116, 118
- Вольтер, Ф., 118
- Ворников, А., 20
- В ПОРУ ПРИЇХАЛИ /див. БУРЛАКА/
Вяземський, 139
- Гайдебуров, П., 52
- Галасевич, І., 48
- ГАНДЗЯ, Карпенко-Карий, 11, 91, 92
- Гаркуша, Стороженко, О. 36, 39
- Герцен, О., 28, 116, 118
- ГЛИТАЙ, АБО Ж ПАВУК, Кропивницький, М., 50
- Глібів, Л., 22, 134
- Гнатюк, В., 93
- Гоголь, М., 45, 75, 80, 85, 116, 120, 133
- Головацький, Я., 97
- Голубовський, 20
- Гордов, 116
- ГОРЕ З РОЗУМУ, Грибоєдов, О., 134, 140
- Горев, Ф., 29
- Грессер, 51
- Грибоєдов, О., 29, 133
- Грипай, В., 43, 45
- Грінченко, Б., 138
- ГОРОШІ /див. СТО ТИСЯЧ/
Грузевич, 30
- Гаватович, Якуб, 8
- Давидов, В., 51, 55
- ДАЙ СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ, Кропивницький, М., 21, 35, 39
- Данилова, 124
- Дерев'янкін, О., 21
- Дідро, 118, 124
- Дмитренко, В., 39
- Добролюбов, М., 118
- Дондуков-Корсаков, 139
- Дорошенко, Д., 7
- ДОХОДНОЕ МЕСТО, Островський, О. 29, 134
- Драгоманов, М., 116, 137
- Дрейсіг, І., 20
- Дрентельн, О., 47, 52, 156
- Дружинін, 35

- Дубовецький, А., 21
Дубровинський, М., 20
Дудін, 27, 28
Дузе, Е., 55
Енгельгардт, 32
Ермолова, М., 55
Ефремов, С. 5, 7, 23, 116,
117
Жаркова, Н., 35, 40
ЖИТІЙСЬКЕ МОРЕ, Карпенко-
Карий, 4, 12, 84, 88,
89, 90
Житецький, І., 27
Жулінський, Л., 20
Жулінський, О., 21
Жулінський, Р. /Чигорський,
Р./, 21
Загорський, І., 47, 57
ЗА ПІМАН ІДУ, Старицький, М.,
36
Заньковецька, М., 40, 43, 45,
47, 49, 55, 56, 57, 58,
69, 96, 115, 119, 120,
121, 127, 132, 133, 143
Заньковецька, М., 144, 145,
146, 151
Затиркевич-Карпинська, Г.,
43, 47, 49, 57, 121
Зарудний, 157
Зелений, П., 22
ЗЕМЛЯ /див. СУСТА/
Золотницькі, 16
Іванов-Козельський, В., 29
Ігнат'єв, М.П., 139
Казанцова, 38
Казімір, Ян /король/, 113
Карий, Гнат /див. Карпенко-Ка-
рий/
Карпенко-Карий, І., 1, 2, 3, 4,
5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,
13, 14, 15, 16, 18, 19, 20,
22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 41, 42, 43, 48,
49, 50, 56, 57, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 69, 71, 73, 74, 75, 76,
77, 78, 79, 83, 84, 85, 88,
90, 92, 93, 94, 95, 96, 97,
99, 100, 101, 102, 103, 107,
108, 109, 112, 113, 114, 115,

- Карпенко-Карий, І., 116, 117,
118, 120, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 141,
142, 144, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 151, 152,
153, 155, 156
- Карпенко, П., 47, 57
- Катков, М., 135
- КАТРЯ ЧАЙКІВНА, Кибальчич,
Н., 4
- Квітка, Л., 43, 47
- Квітка-Оснoв'яненко, Г., 7,
8, 9, 37, 39, 118
- Кістяківський, О., 33
- Кміт, Ю., 5
- Козловська, Б., 47, 57
- Козловський, 157
- Коломенський-Кандід /Міхне-
вич, В./, 52
- Кольберг, Оскар, 107
- Кольчицькі /подружжя/, 20
- Кониський, О., 23, 33
- Корш, 128
- Косиненко, Ю., 43
- Костомаров, М., 8, 9, 101,
107, 113, 114, 135, 138,
- Котляревський, І., 7, 8, 9,
17, 18, 37, 39, 76, 80,
118, 123, 157
- Крамаренко, 38
- Крамаренчиха, 38
- Кремльов, 142
- Кронек, Л., 54
- Кропивницький, М., 8, 20, 21,
22, 23, 33, 34, 35, 36, 37,
38, 39, 40, 41, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
53, 55, 57, 77, 84, 118,
120, 121, 144, 145, 146, 147
- Куліш, П., 9, 113, 114
- КУМ-МІРОШНИК, АБО САТАНА В БОЧ-
ЦІ, Дмитренко, В., 35, 36,
39
- Кухаренко, Я., 39, 118
- Лагода, І., 22
- Левицький, 157
- Лессінг, 124
- Лисенко, М., 8, 21, 36, 39, 45,
104, 107, 120, 138
- ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА
- ШЕЗНЕ, Карпенко-Карий, 11, 96,
97, 99

- Ліницька, Л., 77
Лінська-Наметті, В., 51
Ліст, 29
Лобанов-Ростовський, 137
Лоріс-Меліков, 34
Лосенко, 157
Лукич, В., 96
Луначарський, А., 78, 85, 96

Максимович, А., 43, 47, 57
Манджура, І., 27
Маньківський, М., 43
Манько, Л., 43
Маркова, О., 38, 47, 49
Маркович, О., 22
Маркс, 27
МАРТИН БОРУЛЯ, Карпенко-Карий, 8, 10, 11, 14, 16, 48, 49, 50, 56, 63, 126, 152, 155, 156
Мартос, 157
Мар'яненко, І., 90, 100
Махонін, 28
Менчиць, В., 25
МИКИТА СТАРОСТЕНКО /див. ДАЙ
СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ/
Михалевич, П., 25, 28, 60,
Михалевич, П., 61, 117
Миятович, 28
Міль, 118
Мицкевич, А., 114
Млотковський, Л., 20
Мова, Д., 47, 49, 123
Мольєр, Ж.Б., 83
Морачевський, Ф., 135
МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК, Котляревський, І., 35
Мусоргський, М.П., 29
Мячиков, Є., 21

НАЗАР СТОДОЛЯ, Шевченко, Т., 35, 38, 39, 55, 126, 140, 158
НАЙКРАШИЙ СОН, Гаватович, Я., 8
НАЙМИЧКА, Карпенко-Карий, І., 10, 48, 49, 50, 67, 68, 125, 126, 127, 152, 158
НАТАЛКА ПОЛТАВКА, Котляревський, І., 17, 18, 20, 35, 36, 39, 40, 44, 45, 119, 122, 158
Науменко, І., 57
НЕВОЛЬНИК, Кропивницький, М., 36

- Некрасов, М., 116, 118
Немирович-Данченко, В., 148
НЕ ТАК ПАНИ, ЯК ПІДПАНКИ,
Карпенко-Карий, І., 10, 18,
126, 158
Нечай, 30
Нечуй-Левицький, І., 27
НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, НА ВЕЧОРНИЦІ,
Александрів, В., 39
Новицький, М., 22

Огоновський, О., 4, 5
ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА
ВЕЧОРНИЦІ, Старицький, М.,
158
Олександр II, 30, 136
Олександр III, 51, 139
Островерхий, В., 22
Островський, 139
Островський, О., 29, 53, 128,
133, 134

ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТО-
ЛІТТЯ, Карпенко-Карий, І., 11,
93, 94, 95
Переверзєва, А., 47, 57
Петлюра, С., 6
Пивинська, О., 57
Пильчиків, Д., 23, 24, 25, 117
ПІДПАНКИ /див. НЕ ТАК ПАНИ, ЯК
ПІДПАНКИ/
Пірогов, Н.І., 13
ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ, Толстой, Л.,
148
Побєдоносцев, К.П., 139
Позняченко, К., 57
Полоцький, С., 157
Полянська, О., 47, 57
ПОНАД ДНІПРОМ, Карпенко-Карий,
10, 11, 126, 152, 158
ПО РЕВІЗІЇ, Кропивницький, М.,
54, 159
Правдін, О., 29
ПРИСЛУЖНИКИ /див. НЕ ТАК ПАНИ,
ЯК ПІДПАНКИ/
ПРОДАВ КОТА В МІШКУ, Гаватович,
Якуб, 8
Прокопович, Ф., 157
ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ, Кропивниць-
кий, М., 140
Пушкін, О., 118
Пчілка, Олена, 57
Радкевич, П., 22

- Райський, І., 57
Ратмирова, О., 57
РЕВІЗОР, Гоголь, М., 134
Репін, Ілля, 51
РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ, Карпенко-
Карий, І., 11, 12, 48, 50,
66, 155
Ролле, І. /див. Антоній, І./
РОМАН І ЯЛИНА /див. ЛИХА
ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА
ШЕЗНЕ/
РОМЕО І ДЖУЛЬЄТА, Шекспір,
В., 55
Ростовський, Дмитро, 157
Рубінштайн, 29
Русов, О., 22, 25, 117
Руссо, 118
САВА ЧАЛИЙ, Карпенко-Карий, І.,
3, 8, 11, 63, 64, 101, 102,
103, 111, 112, 114, 115,
126, 158
САВА ЧАЛИЙ, Костомаров, М.,
113
Савіна, М., 51
Садовська-Барілотті, М., 17,
20, 43, 45, 47, 49, 56
Садовська, Є., 3, 16, 17
Садовський, М., 17, 20, 33,
34, 35, 36, 37, 38, 40, 42,
43, 47, 48, 49, 55, 56, 57,
70, 77, 84, 90, 100, 101,
103, 115, 119, 121, 122,
132, 133, 144, 145, 146,
147, 148
Садовський, П., 55
Сазанов, М., 51
Саксаганський, П., 17, 20, 43,
47, 49, 54, 55, 60, 61, 73,
76, 77, 84, 90, 100, 101,
103, 115, 121, 127, 132,
133, 144, 145, 146, 147,
148
Саксен-Мейнінгенський, 54
Салтиков-Шедрін, М., 116, 118
Сальвіні, Т., 55
Самойлов, В., 29
СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ, Квітка-
Основ'яненко, Г., 20, 35, 39,
50, 126, 158
Светлов, 40
СВІТОВА РІЧ, Пчілка, Олена, 57
СЕРБИН /див. ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ
СПАЛИТЬ І САМА ШЕЗНЕ/

- Смоленський, Л., 23, 25
Соленик, К., 20, 145, 148, 157
Соловійов, М., 102
Сольський, 139
Софокл, 124
Станіславський, К., 148
Старицька-Черняхівська, Л., 149
Старицький, Д., 22
Старицький, М., 8, 21, 22, 29, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 122, 132, 142, 143, 145, 147
Старченко, 157
Стасов, В., 51
Стороженко, О., 39
СТО ТИСЯЧ, Карпенко-Карий, І., 8, 11, 12, 63, 71, 74, 75, 78, 125, 155, 156, 158
Стрижевський, Г., 25
Суворін, О., 52, 128
СУСТА, Карпенко-Карий, І., 8, 12, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 125, 126, 152, 158
Тарковська, Н., 22, 28, 31
Тарковський, 28
Тарковський, К., 31
Тарновські /подружжя/, 22, 31
ТАРТЮФ, Мольєр, Ж.Б., 83
Терлецький, 28
ТЕТЯНА РСПІНА, /?/ 140
Тімаєва, Г., 57
Тобілевич, І., /див. Карпенко-Карий/
Тобілевич, К., 16, 31
Тобілевич, Марія, 125
Тобілевич, Мих., 20
Тобілевич, Н., 60, 76, 77, 88, 131
Тобілевич, П., 20, 61
Тобілевич, С., 24, 43, 48, 56, 57, 61, 100, 101
Тобілевич, Я., 125
Тобілевичі, 16, 17, 20, 21, 31, 56, 144, 145, 146, 147, 148, 151
Толстой, Л., 148, 151
У ПРИСТАНІ, Карпенко-Карий, І., 84
УТОПЛЕНА, Лисенко, М., 45, 120

- Федоровський, М., 22, 25
Філонов, 36
Франко, І., 2, 4, 5, 6, 8,
30, 63, 65, 70, 75, 77,
100, 103, 114, 150, 156
- ХАЗЯЇН, Карпенко-Карий, І.,
7, 8, 9, 10, 11, 12, 63,
75, 76, 77, 76, 79, 83,
126, 152, 158
- Хлистов, 119
ХЛІБОРОБ /див. СУСТА/
Хмельницький, Б., 113
ХТО ВИНЕН /див. БЕЗТАЛАННА/
- ЧАБАЕ /див. БУРЛАКА/
ЧАРІВНИЦЯ /див. БЕЗТАЛАННА/
Чернишевський, М., 116, 118
Черняхівський, М., 45
Чертков, М.І., 138
Чигорський, Р. /див. Жулін-
ський, Р./
Чикаленко, Є., 25, 28, 31,
117
ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОВИТ, Куха-
ренко, Я., 118
- ЧОРНОМОРЦІ, Старицький, М. за
Кухаренком, Я., 39, 45
ЧОРТОВА СКЕЛЯ, Тобілевич, С.
за Галасевичем, І., 48
ЧУМАКИ, Карпенко-Карий, І., 9,
11, 12, 100, 158
- Шевченко /дівчата/, 28
Шевченко, Т., 8, 9, 15, 27, 37,
39, 99, 116, 118, 157
Шекспір, В., 55
ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК, Квітка-Осно-
в'яненко, Г., 20, 39
Шраг, Ілля, 144
- Шепкін, М., 20, 53, 55, 145,
148, 157
Шербина, М., 57
Щоголів, Я., 138
- Юзефович, М., 136
Юльченко, М., 57
- Яблочкіна, О., 55
ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА, ТО МИНЕ-
ТЬСЯ Й СВАРКА, Старицький, М.,
36, 40, 126, 159

З М І С Т

ВСТУП.....	1
ШЛЯХ ТОБІЛЕВИЧА - КАРПЕНКА-КАРОГО.....	13
Театр під керівництвом Старицького /1883-1885/.....	43
Трупа Кропивницького /1885-1888/.....	47
Під керівництвом Садовського /1888-1898/.....	56
ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОСТИ.....	62
ІСТОРИЧНІ ДРАМИ.....	91
ТЕАТРАЛЬНІ ІДЕЇ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ КАРПЕНКА-КАРОГО.....	117
ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ТЕАТРАЛЬНОМУ З'ЇЗДІ В МОСКВІ.....	132
ТЕАТР БРАТІВ ТОБІЛЕВИЧІВ.....	144
ВИСНОВКИ.....	152
РОЛІ, ЩО ЇХ ВИКОНУВАВ КАРПЕНКО-КАРИЙ В УКРАЇНСЬКИХ П'Є- САХ.....	158
БІБЛІОГРАФІЯ.....	160
ПОКАЗНИК ІМЕН І НАЗВ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ.....	167

