

Л. БІЛЕЦЬКИЙ

Українська Драма

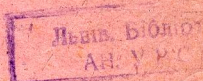
95 56 10
ЛЕОНІД БІЛЕЦЬКИЙ.

УКРАЇНСЬКА ДРАМА

НАКЛАДОМ АВТОРА.

La Luchina

*Автор
дсер
20
1949*



ЛЬВІВ, 1922.

З друкарні Видавничої Спілки „Діло“, Львів, Ринок ч. 10.

I.

Українська драма й український театр взагалі є найулюбленіше дитя душі й творчої фантазії українського народу. Цей потяг до театру й театрального мистецтва лежить у нього так глибоко, що його можна виводити з основ самого життя українського народу, з його духової вдачі. Чудова природа української землі, що вічно співає свому народові різнобарвними кольорами своїх квіток; глибоко поетична віра народня, що причинилася до багатой обрядности; хліборобський характер праці народу серед золотих нив під ясным, блакитним небом, — все це вкупі витворило такий характер звичаїв, обрядів і розваг, що в основі своїй ховають велике багатство не тільки драматично-побутових сюжетів, але й драматизованого виявлення їх в тій чи іншій формі релігійно-побутового обряду, що символізує собою ті чи інші потреби народу. А потреби ці дуже важні: матеріяльний добробут народнього життя, особисте щастя молоді в її коханні, — родинне щастя, здоровля, краса, сила й працездатність, релігійно-моральна стійність, прагнення до колективного життя, до громади є тими стимулами, що ховають в собі всі основи драматизації загального життя у всій його повноті.

Моменти цієї драматичности вже ховаються у самому одязі Українця. Погляньмо на гуцула, на полтавську дівчину, парубка, на їх убрання, на яскраві кольористі фарби матерії їх одєжи, на полики та взагалі різні вишивки, — в цих перших ознаках індивідуального виявлення себе серед громади, в цій кольоровій претензії виділити себе з гурту, створити свій індивідуально-естетичний тип людини в його зовнішніх проявах, — це є те, що можна назвати інстинктом театральности чи первісного, чи культурного життя народу.

Але цим природнім здоровим інстинктом не кінчається театральне життя народу. Наближаються всенародні свята: свято Коляди (Різдво Хр.), свято Колодки (мясниці, масниці), свято Загальної весняної радості (Великдень), свято поминання душ предків (Проводи), свято квіток (Зелені свята), свято Полонини, свято Іванця або Івана Купала, свято Обжинок, — ці свята є днями гуртових розваг молоді, де виявляється так багато і театрального мистецтва. Колядки, особливо гуцульські, ріндзівки, гаївки і т. и. це ті найкращі драматизовані обрядові розваги, що ховають в собі так багато особливостей драми. Досить згадати таку складну, таку плястичну драмовану розвагу як гуцульська колядка, новорічна Меланка з козою, з дідами в машкарах, з циганом, лікарем і т. и., такі стійні драматичні розваги, як чудові українські

гаївки, що виконуються в добре розробленій діяльогічній формі, з мімікою, щоби мати повне поняття про ролю їх в історії розвитку української народньої драми. Але найбільше розвиненою народньою драмою є українське весілля. Коли попередні драматизовані обрядові картини з піснями все ж таки носять епізодичний характер, то весілля є драмований обрядовий народний витвір цілком викінчений, має свій початок (сватання), розвиток дії (шлюб), кінець (переїзд нареченої до хати молодого). Дія розвивається як в тонах веселих, так і сумних; як епічних, так і цілком драматичних (розплетення коси, випровадження до шлюбу молодої, прибуття молодого до молодої і його суперечки із родичами (братом) молодої покриття молодої і т. и.). Дієві особи є цілком індивідуалізованими образами, що поетичною традицією викристалізувалися в певні ідеалізовані персонажі, що ніколи не гублять своїх особливостей і не змішуються з іншими. Навіть такі близькі образи як батько і мати молодої й молодого; не приходиться говорити про старосту й боярина, про дружку й світилку, які мають свої цілком окремі освячені народньою традицією завдання. Отже весілля то є найбільший з художнього боку викінчений народній драматичний твір.

Кожна така драмована обрядова дія, почавши від Коляди і кінчаючи весіллям ховала і ховає до сьогоднішнього дня театральний момент переодягу відповідно до ідеї того образу, тої ролі, яка виконувалась; з цього видно, що і самий переодяг в певну пору його існування ховав у собі і релігійне значіння. Коли люде переодягались в тварин (коза), в цигана, діда і т. и., вони заміняли в обряді цих істот, в які перебирались; їх дії мали символічний характер, який відповідав народнім віруванням. Згодом, коли серйозний обряд поступово вироджувався в забаву, розвагу, відповідно до цього змінювалась і роля його співучасників, і вони із служителів певного культу поступово перетворювались в справжніх забавників. Правда, де-які із теперішніх обрядів і до останнього часу ще заховують своє давнє поважне призначення, хоч розуміють його вже кепсько; але більшість з них своє давнє обличчя вже втратило.

Зміна форми обряду виявилась, головним чином, в збільшенні драматичного елемента, в розширенні діяльога комічними, жартівливими вставками.

Таким чином, українська народня драма, подібно до того, як і українська штучна драма, бере свій початок не безпосередньо із джерела поетичної творчости, власне — в релігійному обряді; і коли вона визволяється із релігійного обряду, набирає драматично-мистецьких форм і цим виявляє свій дальнійший розвиток. В процесі такого розвитку народня драма безперечно мусіла би прийти до такої стадії свого розвитку, до якої прийшла і грецька народня драма — до Айскіля, Софокля, Еврипіда й Аристофана, себ-то до індивідуальної драматичної творчости. Дійсно українські скоморохи, що сприяли обособленню драматичних елементів, може й відіграли би в нас ролю грецьких індивідуальних народ-

ніх драматургів, але сталась подія, яка такому процесові розвитку української народної драми значно перешкодила. Такою подією було прийняття офіційально-державними колами українського народу християнської релігії, що стала одразу і релігією державною. Занявши офіційальне становище, християнство на Україні, щоб ширитись і мати як найбільше своїх послідовників, мусіло стати у ворожі відносини до тієї релігії, яку тоді ісповідував український народ і яка була природною його світоглядом; це привело до боротьби між старою поганською релігією і новою — християнською. Боротьба двох релігій, а також соціальний устрій державного життя — інтелігенція була не з народом, а більшість інтелігенції було духовенство — дуже несприятливо відбилася на українському драматичному мистецтві, бо припинило нормальний розвиток драми на яких небудь шість століть, коли повстав справжній український театр, але вже християнський.

Отже в еволюційному розвитку української драми спостерігаємо дві епохи: 1) театр народний поганський, який виявив лише зародки свого життя і 2) театр християнський.

Що до християнської української драми то вона вийшла із тих же літературно-теоретичних основ, що і західно-європейська середньовічна драма.

Виявивши в собі той же природний зріст, що і драма поганська — на ґрунті релігійної обрядності — вона приблизно проходила тіж самі етапи свого первісного розвитку. Сама християнська релігія й мітологія ховали в собі драматичні елементи поганської релігії, зрозумілої для народа; і ці елементи лягли в основу християнського релігійного культа; крім того, такі твори як Біблія, в якій надзвичайно багато переходять у найліпшій мистецькій формі драматичні картини з життя патріархів, пророків, царів, з життя, діяльності й смерті Христа. До цих чисто мистецьких моментів приєднувалися ще стремління місіонерські, що закликалися боротьбою з поганством, ця популяризація християнства, проповідання його була одним із засобів, що використовував відповідні поганські обряди для цілей християнських, бачимо це у колядковому обряді, в провадах, в обряді Зелених свят і т. и. Наочно, в зрозумілих формах зясовувати догмати християнської релігії — було так важно для християнського духовенства...

Задля цієї мети використовувалося все — навіть і римську поганську драматичну поезію. Для народа, що при звичався до зображення важніших основних подій його мітології або історії, треба було дати інші представлення: в первісно-простих і наочних образах зясувати народові догмати християнства або персоніфікувати важніші євангельські події. Для цього була так відповідною своїм драматизмом первісна католицька літургія, що розвивалась і збогачувалась різнородними обрядами та сценами спочатку німими, групами маріонеток, процесіями, які потім все ширше і ширше розросталися до діялогічних сцен і духовних пєс. Отже в зародковій новій обрядності ховається початок багатовікової християнської

драматургії: прагнення витолкувати, надочно представити новим adeptам початки віри скрізь виявлялось однаковим способом і потім привело духовну драму до зближення з народньою мовою, до перетворення її в духовно-народню, до прийняття світського характеру і до остаточного упадку перед творчістю самого народу.

Сама меса з часів Григорія Великого була вся драматичним зображенням всесвітнього позорища — Голготи, цілим строєм релігійних переживань від скорботного *miserere* до лікуючого і врочистого *gloria in excelsis* і через те служила вона текстом для величних симфоній. Молитва пресвітера і диякона, антифонний спів хора, що заміщає собою вже в III. столітті *ad libitum* самих богомольців все це складало вже драматичну, оживлену однією ідеєю і гармонійно розвиваючу дію. Але християнська обрядність на цьому не спинилася; як скромні символічні зображення у катакомбах Рима виростають до плястичних образів давньої італійської школи, там в релігійній обрядовості до священнодії прилучуються врочисті зрелища, процесії, драматичні обряди; їх викликала необхідність: первісний символічно-поетичний обряд бліднів в очах маси, що звикалася з ним; щоби повернути первісну чистоту віри, духовенство вводило нові зрелища, приступні для розуміння всіх народніх кругів.

Ці всі елементи західно-європейської драматургії увійшли і в українську драму. Таким чином українська драма розвивалася не через місцеві національні основи (народні розваги, обряди), а почасти через драматичні основи православного церковного богослуження і через теорію драматичної творчости, яка викладалася в українській Київській Греко-могилянській академії як частина загального курсу „поетики“. Це все робилося з метою релігійно-національної боротьби з католицькою релігією, яка пропагувалась тоді єзуїтським орденом на західних теренах української землі. І щоби запобігти і не допустити цієї релігійної асиміляції, потрібно було мати свій український центр духової культури і свої засоби пропаганди православної релігії, національних ідей, а з тим всім і ідеї державности. І українська драма була найсильнішою зброєю в руках тих, що боролися з ворогами за свої ідеї. Отже Київська Академія зробилась найважливішим центром, звідкіля по всій Україні ширилось літературне образование. Питомці цієї школи були і творцями драм, зразки яких вони розносили не лише по всій землі українській, але й далі на північ і схід аж до Сибіру. Так розвивалась українська драма до XIX століття.

Що служило темою для релігійно-драматичних зрелищ?

Спочатку бралися найповажніші події із Євангелія: Народження Христа, Страсті Христові і Його Воскресення, Вхід до Іерусалима — це була перша група тем для драматичного зображення; потім репертуар розширювався подіями й на інші теми і в інші християнські свята: День св. Духа, на Страстний тиждень в діяльогічній формі плач Марії і багато інших.

Ці драматично-релігійні зрелища називалися містеріями. Коли темою містерій були якісь чуда з життя святого, то вони називалися міракллями, коли у драматичних творах виступали які небудь алегоричні образи, що символізували собою моральну ідею: Правду, Віру, Надію, Милість і т. и., то такі твори звалися мораллями. Ці всі драматичні твори найчастіше виставлялися по школах, які тоді дуже близько стояли до церкви; отже від цього а також і від шкільної теорії і пішов цілий цикл шкільних драм.

Шкільний виклад драматичної теорії вимагав практичних демонстрацій на сцені. У Київській Академії ще в 30—40 роках XVII. ст. такі спектаклі вже відбувалися.

Найстаршим циклом релігійних шкільних драм треба вважати ті, що повстали із середньовічних західно-європейських містерій Різдва і Великодних. Найкращим зразком містеріяльної різдвяної драми є „Комедія на Рождество Христове“ 1703 р., яку деякі вчені приписують Дмитрові Ростовському.

В цій пєсі виявляється найкраща драматична композиція твору; на основі сюжету про Різдво Христове, який в формі містерії обійшов усю Європу, автор збудував свою драму і на підставі теорії шкільних поетик; вся теоретична праця автора виявилась лише на алегорично-символічній конструкції пєси. Така символіка мала місце лише тоді, коли з релігійних причин тяжко було виводити реальні постаті (Христа, Божої Матери і т. и.), події, і автор мусів обмежуватись лише зазначенням цих осіб, подій ідеально через алегоричну символізацію. Шкільна поетика не любила грубого реалізму. Отже ця поетична традиція виступає і в пєсі „Комедія на Рожд. Хр“. Разом з тим алегоричні фігури підкреслюють і значіння приходу Христа на землю. Плач Землі, Утіха Неба, хори релігійних пісень, Милість Бога і т. и., з другого боку Ворожнеча закликає ковалів кувати зброю і на сцені виступає оригінальний мімічно-плястичний хор циклопів, що кує зброю, нарешті Ехо, яке було популярне навіть і в творах Шекспіра (Гамлет) — ці всі шкільно-літературні впливи на основі традиційного церковного, а потім народнього драматичного ритуала свідчать про велику шкільно-літературну освіту у Київській Дух. Акад., що прищеплювала смак до різних артистичних прийомів штучної конструкції творів.

Така структура драми ускладнюється ще й своєрідним обєднанням чистої різдвяної містерії з алегоричною моралістичною драмою, що розробляє тему боротьби життя й смерті із за чоловіка і перемога життя; цих дві паралельних акції історична (про Різдво Христа) і алегорична, що зясує високий змісл першого і є як би для нього рамою, бо алегоричними картинами починається й закінчується пєса, а середні картини розробляють історичну частину народження Христа. В цих таких паралельних подіях: на землі реальна дія — і на небі чи в символічному зображенню ідеальна дія — можна вбачити далекий відгомін літературної композиції античних творів (Гомер, Аїсхіль, Віргілій і ин.), в яких

розвивається дія паралельно — на небі боги, на землі герої. Ця характерна риса античного паралелізму еволюційно розвинулася і виросла у своєрідний паралелізм ідеї і факту, і яскраво, надзвичайно артистично, виявилася в „Комедії на Рождество Христове“.

Серед великодніх містеріальних драм анальогічне місце займає драма кінця XVII ст. „Дѣйствие на страсти Христовы списаное“.

В основу цієї драми кладеться паралельне розроблення двох анальогічних моментів — старозавітного і новозавітного; події із старого завіту як би символічно ілюструють відповідні події нового завіту; це все слідує на фоні алегоричної символіки, що творить ідею драми.

В короткому прольогові образ страждущої Любови (себ-то Ісуса Христа) уявляється особливо на місці в сумну пору заздрости і злоби, коли Вражда розрізнила навіть єдинокровних братів — Авеля й Каїна, Іосифа і всіх його інших братів, коли навіть пастирі словесного стада Христова ухиляються від справжнього шляху і допускаються загибелі братів невинних. Цю ідею змальовує перший акт пєси. Другий акт в цілком алегоричний спосіб змальовує перемогу на землі зла над добром; але в кінці акту „Званіє Господнє“ закликає людей до покаяння, а „Гонор Божій“, розгніваний торжеством Вражди і гріхів, закликає „Отмщеніє“ погубити їх; лише Любов молить „Отмщеніє“ не губити, бо вона сама хоче спасти через свою смерть род людський.

Третій акт і останній змальовує страждання і смерть воплощенної Любови-Христа.

В цій пєсі, як і попередній, різдвяній бачимо переплетення двох великодніх драматичних течій — старшої містеріальної і пізнішої шкільної алегоричної. В ній відбивається також дві паралельних стихії — реальна і ідеальна, що і в попередній, з тією лише більш викінченою і ускладненою символікою, що ховається в образах старого завіту, Біблії і змальовує прообраз Христа та боротьбу Його зі злом.

Вся концепція драми є в дусі шкільних західно-європейських обробок таких же сюжетів; через штучно підібрані мотиви, алегоричні образи, старозавітні символи і т. и. розвиваються ситуації, в яких зло, гріх, вбивство, ворожнеча братів, через пекельні інтриги прийшли в світ, царювали там, пануючи над родом людським; Христос же приніс ікупительну жертву, яка і повинна гарячо оплакуватись тими вдячними віруючими, що каються в гріхах. Поруч з цим релігійно-моральним і ідейним значінням пєси можна бачити в ній ще й політичні рефлексії автора: під ворожнечою і смутою, що змальовується в драмі, можна розуміти ту політичну руїну на Україні, що почалась в гетьманство Виговського і закінчилася миром 1686 р. між Росією і Польщею. Дальший розвиток різдвяної і великодньої драми розвивається в двох напрямках: 1) розвивається ідеальна символізація і скорочується сюжет історично-реальної містерії і витворюється тип чисто мо-

ральної драми; 2) розвивається реальнопобутова частина за рахунок ідеальної символізації.

До першої групи можна віднести такі різдвяні драми, як „Дѣйствіе на Рождество Христово“ і „Рождественская драма“; з великодних драм можна віднести такі, як „Царство натурі людской“ і „Свобода“ (1701 р.).

До другої групи відносяться драми: „Слово о збуренню пекла“, пєси Довгалецького „Коміческое дѣйствіе“ 1736 р. і „Властнотворний образ“ 1737 р. і нарешті як концевий етап еволюційного розвитку пєса „Вертеп“.

Поруч з першим періодом розвитку різдвяних і великодних т. зв. клясичних містеріальних драм та моралів розвивалась українська шкільна драма на інші сюжети — на сюжети життій святих (міраклі) та на сюжети історичні або євангельських притч.

На перше місце треба поставити пєсу 1673 р. „Алексѣй челоуѣкъ Божій“. Складається драма із прольога, двох дій, епільога і двох інтермедій. Акція починається з першої дії, в першій частині якої в діяльогічній формі висловлюється рефлексія на тему про чистоту безшлюбного життя; далі змальовується образ Олексія, що стоїть на роздоріжжі і перед ним з одного боку змальовується Ангелом дорога чистоти до самого Бога, з другого — Юнона і Фортуна, заманюючи його перспективою щастя на землі, простеляють перед ним килим до різних втіх, веселощів, який широкою просторою дорогою збігає до пекла. Тернистий шлях вибирає Олексій і йде ним до самої смерті. До твору введені були ще дві інтермедії; заховалась лише одна, що ставилась завсїди після третьої сцени першої дії; вона заховує дуже тісний зв'язок з третьою сценою, яка змальовує весілля Олексія, на якому виходять мужики — Українці, що пють оковите, співають і танцюють.

Змалювавши образ чистоти духової на фоні готового сюжету про життя і діяльність Олексія, автор збудував пєсу по типу шкільних драм, увівши алегоричні фігури ангелів, символічні картини, піднявши навіть сам образ Олексія до поетичного символу політичного: боротьби царя Олексія Михайловича з Татарами Криму — боротьби духової віри, духової чистоти із ворогами християнства, що відповідало навіть інтересам боротьби України й Січі Запорізької з ворогами віри християнської Татарами та Турками.

Защити вѣрных от злих агарянов,
И от невѣрных прочих поганов !

Так Щит від горожан, звертаючись до Богоматери, просить її.
А епілог пєси „Успенская драма“ Дм. Ростовського так промовляє:

Се уже, слышате, еже обѣщахом.
По сълѣ нашей любви твоей покажем:
Како Дѣва безсмертна на небѣ царствует,
И како спасеніе нам ходатайствует.

Отже „Успенская драма“ Дм. Ростовського ховає в високохудожній формі та в символічних образах ідею полегчення політичного поневолення Українського народу.

І образ Грішника в драмі — образ глибокосимволічний, якого Суд Божий „в крѣпкую темницу заключает на время“, де Совість і Надежда підбадьорують упованням на Милосердя Богоматери, яка буде „щитом та предстанет им в помощь с ангел синклитом“. І закінчується драма апотеозом Богоматері. І цим підіймає образ Богоматери до покровительниці всього Українського народу на ціле його майбутнє.

Дальшим етапом розвитку української драми є драматичні твори Симеона Полоцького. Із всіх його драм заслуговує найбільшої уваги драма „Комедія о блудном сынѣ“. Автор в драматичній формі обробив євангельську притчу про блудного сина. Складається драма з прольога, епільога, шости актів, а після кожного акту слідував хор і інтермедія.

Прольог подає зміст пєси і висловлює погляд на користь театральних представлень. Перший акт змальовує картину, де батько, дякуючи Бога за всі милости, читає науку дітям і ділить між ними своє добро. Старший син дякує батькові, а молодший до того ще й просить дозволу поїхати в чужі країни.

Бог дал волю, и птицы летают,
И звѣри в лѣсах вольно пребывают.
И ты мнѣ, отче, изволь волю дати
Разумну сущу весь мір посѣщати.

Опинившись на волі, молодший син поплив по широкому шляху веселощів, п'яцтва і розгулу і стає блудним. Третій акт дуже кольоритно змальовує розпусту й п'яцтво блудного сина, а під кінець слуги обкрадають і покидають його.

Далі блудний син стає свинопасом і терпить побої й наругу. Після таких митарств повертається до батька і навчений життям, в довгому монольогові навчає себе.

В основу пєси автор кладе реальний образ із сучасного йому життя прибравши для нього традиційного мандрівного літературного сюжету. І ті рефлексії, що вкладає автор в останній монольог блудного сина, а також те, що батько прощає йому всі його провини надають творові високої моральної стійності. Ці реальні рефлексії, крім того виховані на стремлінню того часу до світа західно-європейської культури, до знання.

Взагалі пєси Полоцького відбивають той здоровий художній етап розвитку від алегорії до живої, реальної символіки, через те немає у нього алегоричних образів, видуманих фігур, як немає нічого видуманого, а лише одна життєва правда як моралістична так ідейна і драматично художня.

Рік 1705. в історії розвитку української драми є цілою епохою. Значіння його не лише в тому, що поступ драматичної творчості піднявся на найвищий ступінь свого розвитку, але й в тому, що сюжети драми беруться не із чужого життя, але із життя українського. І ми маємо такий драматичний твір, як тра-

гедокомеція Т. Прокоповича „Владимір“. Вже той факт, що автор свій твір присвячує такому великому гетьманові України, як Іван Мазепа, свідчить про те, що ідея драматурга і символіка його ідеї в постаті староруського київського князя Володимира відіграє надзвичайну роль в історії як літературного, так і політичного життя. Факт відродження України є рівносильний давньому відродженню Українського народу через його релігійне оновлення.

Боже дивній и великій,
Открывшій мнѣ толику радость и толикой
Свѣтъ на мя изліявій, даждь крѣпость и силу,
Дажь і многоденствіе, даждь ко всякому дѣлу
Поспѣх благополучний, бронь всегда побѣдну!
Дажь здравіе, державу, тишину безбѣдну!
.....первѣйшому вождю Іоанну!

А в другому місті:

Но нѣкѣй лев ярится и на мужа сильна
Ногти острит. Но ярость твоя есть бездѣльна,
Звѣре гордый! Поспѣшно, о вождю великій,
Поспѣшно иди! Будет свирѣпій и дикий
Хищник раздран от тебя и издшет вскорѣ.
Ти же наречешися от всѣх Самсон второй.

Навіть і форма і архітектоніка драми відкриває нові перспективи в історії української драми. Сполучення поважного, трагічного з легким, комічним, що і приводить автора до назви пєси „трагедокомедією“ творить новий рід драматичного твору, той, що у ХІХ. ст. прибирає назву властивої драми, яка стає найпопулярнішим твором аж до останніх часів.

А сюжет з рідної української історії в її найбільш героїчних виявленнях заохочує і других драматургів, в наслідок чого маємо такий твір р. 1728., як „Милость Божія, Україну... свободившая“ з часів Богдана Хмельницького. Образ Богдана підноситься до ідеальної постаті часів козаччини. З погляду ідеалів цього великого творця української держави автор підходить не тільки до боротьби Хмельницького особливо з Поляками, але й до тяжкого становища України за часів Петра І-го; він оцінює й сучасні йому соціально-суспільні відносини і радить козацькій старшині не кривдити простих козаків і селян. В деяких місцях твору автор підіймається до пророчого патосу і „грядущого ляхам погибель передвѣщают“. І в цих словах чується голос сучасника:

Не видиш поляче,
Кто на тебя плаче,
Кого обиждаеш,
Кому досаждаеш?
Слову ти створших
Побѣды породжих

Тщишся погубити,
Славу испразднити.
Гдѣ ж услуга тая,
Єщи вся благая
Своя оставляли
Тебѣ воевали :
Крови не жалѣли,
Тебе заступаая,
Тебе прославляя ?
О, что ж ожидает,
Кая месть чекает,
Яко за благое
Воздаєши злое !

Так зростає рідня стихія в драматичній творчості, зростає біль за все зло, що свідомо несе українському народові кожен сусід його, а також зростає біль за втрату української державності, яка недавно була в таких яскраво зазначених формах. А із зростом української побутової і національно-державної тенденції в драматичних творах, ці твори зі свого величавого релігійно-містеріяльного та моралістичного педесталу, мало доступного для широких мас, спускаються ближче до народу, до його ідейних стремлень. І історичні сюжети з української історії є великим кроком вперед, значним поступом в напрямі до цілковито української народної драматичної творчості не лише з далекої історії життя побутового. Така стихія сучасності в цих драматичних творах вибирається в шати нової символіки, нової поетичної стилізації цілком національно-народної. Такими творами, що виявляють цю сучасність, автори яких боліють за найменшого брата є драми Митрофана Довгалевського: „Комическое действие“ (р. 1736) і „Властнотворный образ“ (р. 1737),

Перша песа складається з прольога, чотирьох появ і епільога. Темою пєси служить поклонення волхвів Спасителеві, вбивство вифлеємських дітей і загибель Ирода. Вся вона і по розитковій дії і по мові не є щось оригінальне і близько підходить до старих драм XVII. ст. Одно в ній цікаве, а власне те, що містеріяльний сюжет надзвичайно упрощений, алегорична частина доведена до minimum'a.

Друга песа Довгалевського є великодна драма і по сюжету нагадує низку старих драм, що змальовують гріховне падіння Натури людської і її іскуплення через Божу милість. Ділиться вона на п'ять появ, і невеликий пролог.

Найвидатнішою особливістю драм Довгалевського є інтермедії — живі, оригінальні сцени в справжньо-народному дусі. Цих інтермедій 10 — по п'ять на кожен песу. Виконувались вони між актами кожної пєси: за кожним актом слідував кант, а за ним інтермедія. Між актом пєси і відповідною до нього інтермедією є повна внутрішня гармонія не лише в образах, але

і в рефлексіях, а навіть і в символізації. Такий паралелізм між євангельськими образами в їх алегоричності та реальними образами сучасного авторові життя є нове і найвидатніше художнє явище в творах Довгалецького.

В першій появі „Комического дѣйствія“ виходить три східних царі, що свідомі „в ученіи астрономска дѣла“; в інтермедії з'являється поляц-астроном, що хвалиться знанням астрології. В другій появі волхви повідомляють Ирода про чудову зізду, яку вони бачили на небі, — в інтермедії селянин розповідає, що бачив у сні величезну зізду, яка билась із місяцем. В третій появі Ирод, вихвалюючись своєю могутністю, посилає вояків задля вбивства дітей; а Декрет Божій передає його Смерті і остання виносить його разом з дияволом у пекло. Відповідна до цієї появи третя інтермедія починається думками козака: був він в полоні у Татар і Турків, звільнився, але не знайде собі дома заняття, бо „ліса, поля спустошені, луги, сіна покошені, пороспускав діти“. Одно залишається йому йти „знову на Січ-мати“, козацької долі шукати, лицарських подвигів, козацької слави. Зачувши „ляха“, який виїхав на ястребинну охоту, козак ховається. За паном з'явилися і хлопці білоруси з поклоном до нього. Пан гнівається і наказує слугам вибити їх батогами. „Прохворостивши“ хлопів, пан починає хвалитись своєю силою: він вкінці зруйнує хлопів, вижене з України tego кієра козака і вкупі із своїми союзниками завоює всю землю до самої Полтави, вони королем виберуть Лещинського, і французький король пришле йому на підмогу тисячу-другу-третю війська і тоді — *niech po wszystkich stronach polska sława słyńie!*

В цей мент виходить із своєї засідки запорожець, бє „ляха“ батогами і проганяє його зі всіма його помішниками.

Ту саму гармонійність між драмою а її інтермедіями зустрічаємо в песі „Властнотворний образ“.

Так напр. в пятій появі Милость Божа виводить з пекла, з рук Диявола і Смерти першого чоловіка і всіх праотців і дає їм волю, а в пятій інтермедії „вивозит лях мужика в клѣтцѣ, і вийдет до него жид и заарендуєт мужиков. Потом до них вийдет козак и, визволивши мужиков, запряжет ляха и жида отидет“.

Коли в різдвяній драмі Декрет Божій віддає Ирода Смерті і цим як би захищає від смерті і мук його вірних дітей; коли у великодній песі Милость Божа визволяє з пекла дорогих для неї і вірних синів, — і з одного боку гнобитель Ирод та Диявол, Смерть і Пекло, а з другого — караюча Немезида в алегоричних образах Декрета Божого і Милості Божої, — то в інтермедіях Довгалецького виявляється аналогічна боротьба між злом і добром і остаточна перемога добра відбувається в самих реальних образах із сучасного для автора життя і поневолення українського народу „ляхом“ — паном; але недовго відбувається неволя: український козак, запорожець — символ караючої Немезиди, посланець Декрета Божого, Милості Божої творить суд і розправу над гнобителями культурно-релігійного, соціально-економічного

і політично державного життя українського народу. Паралелізм попередніх українських драм із ідеального релігійно-символічного тлумачення сучасної для авторів дійсності, спускається до реальної дійсності, ввірає в тяжке щоденне життя українське і виносить звідти живі символи боротьби України з її одвічними ворогами. Можливо, що ці образи не досить приодягнені, прибрані, навіть карикатурні, але в цій простій формі, в символічних образах лицаря запорожця, похливого пана, експлуататора жида, перетворюється справжнє життя, живі картини гноблення українського селянина; а картини є живим відгуком боротьби релігійної, національної і державної, проводирем якої було українське козацтво того часу. В цьому величезна вага і символічна краса драма ічних творів Довгалевського. Але найкраще своє виявлення поетично-символічна форма драми Довгалевського знайшли в найбільшому творі української драматургії — у Вертепі.

Крім особливостей української драматичної традиції, що найліпше виявилась в пєсах Довгалевського, Вертеп уявляє з себе надзвичайно оригінальне столучення гри двох різнородних елементів — 1) властиво лялькової драми чи комедії; 2) духової драми про Різдво Христове, прихід трьох царів та Ироде, в паралель до якої розвивається інтермедійна дія із життя побутових суспільно національних та політично-державних відносин з життя українського.

Ці обидва елементи цілком різнородні, зародилися окремо з різних джерел і цілими віками розвивалися і зростали окремо поки нарешті не зійшлися до купи. Ранійше думали вчені, що лялькова драма є пізнійший витвір і уявляє з себе копію а найчастійше пародію дійсної драми з живими акторами. Але розкопки в Єгипті, які розкрили цілу низку лялькових пєс, спростували вищенаведене твердження і відсунули історію лялькового театру на яких 1000 літ назад, аж до XVIII династії єгипецьких царів. Від Єгипту ляльковий театр переняли Греки, які в часи свого панування над Азією поширили його далі на схід. Від Греків ляльковий театр запозичили і Римляни. В часи панування ісламу лялькові розваги здобули собі незвичайну популярність у передній і середній Азії і піднялись там на високій ступінь технічного і артистичного виконання. До такої популярності спричинився той факт, що Коран заборонює театральні вистави з живими акторами, через те загальна у східних народів пристрасть до видовищ знайшла собі вихід у лялькових виставах. Звідтам ляльковий театр переходить до Арабів, а через Візантію до Турків. Отсей передне азійський ляльковий театр, що панує тепер на просторах від Марроко до Самарканду називається театром Карагеца від назви його головного героя, що творить центр нашої драми; се тип блазня-шуткаря, простоватого, глупо-розумного, наївного та хитрого, наскрізь демократичного, ворога всякої переседи, всякого фарисейства в протиставленню до Гаджієвода ніби вченого ситого чемного буржуа а напrawdę натури підлень-

кої, боязливої, егоїстичної; його дотепний Карагец завжди вміє пошити в дурні; а поруч цих двох головних образів пересовуються в драмах та інтермедіях Карагеца найрізноманітніші фігури нищої народної верстви — погоничі, візники, рознощики, серед яких попадаються духовні особи, судовики та писарі а іноді і вищі урядники до самого султана, жіноцтво, представники різних націй, що говорять різними діалектами.

Зважаючи на те, що тисячі наших людей, буваючи на сході, особливо в XVI—XVII ст. чи то як купці, чи як невольники, чи як вояки, мусіли знайомитися там з виставами такого театру і набирати до нього смаку. Цей театр Карагеца з Турції перейшов у Болгарію а звідтам до Румунії, де, переодягнений у національний стрій, держаться серед народу і досі, зустрічаючись з пережитками Вертепа, Іродів та бетлейків, занесених там з України.

Цей ляльковий театр знаходить цілковитий відгомін у московській „Петрушці“, яку бачив німецький подорожник Олардїй у Москві р. 1636—1639. Відгук карагецових вистав безперечно відбивається і в нашому Вертепі.

Про цю найдавнішу добу можна вивести одне загальне спостереження, що ляльковий театр від найдавніших часів має чисто світський характер, малює типи та ситуації буденного життя, виключаючи всі теми релігійні. Надзвичайно твердо жие традиція того вогнища, з якого вийшов ляльковий театр, а власне з сальонів та будуарів єгипецьких та індійських цариць, з гаремів та гінекеїв турецького жіноцтва, що за мурами своїх обікацій життя майже не виділи, а відчували потребу бачити хоч у ляльковій грі образ широкого світа, на все життя для них замкненого.

Через хрестові походи з ляльковим театром Карагеца починає знайомитися середньовічна Західна Європа (XII—XIII ст.). Починається друга доба лялькового театру, середньовічного. Французькі жонґлери, німецькі шпільмани є популяризаторами і цього роду мистецтва.

З XVI ст. починається нова доба в історії розвитку лялькового театру. Розвій міст, збільшення заможности і уподобань до різних видовищ, розширення світогляду через відновлення традиції старинного світа (неокласицизм), через подорожі та винайдення, через розквіт науки, техніки, — це все уможливило сотворення нового лялькового типу з ляльками автоматами, з розкішною обстановкою сцени і дотепними механізмами, з багатством типів і різноманітністю тем. Зріст політичної свободи по містах уможливив розвій в ляльковій драмі сатири та пародії. Цей розвій почався в Італії; коліскою його є Сицилія з її нахилом до розкішного орієнтального життя і розваг. Найстарша назва ляльок була *Magatelli*; з XVI ст. набирають популярности образи *Fantoccini* та *Barattini*, а від XVII ст. одним із головних типів лялькової драми стає *Pulcinella* тип нового вогнища розвою драми а власне Неаполя.

XVIII ст. творить нову імпровізовану форму комедії — *Comedia dell'arte* з її такими постійними типами, як *Arlecchino*,

Pantalone, Scapino, Capitano, Dottore і инш... Отже виявився найбільший зріст лялькової комедії в Італії, яка і досі по всіх більших містах Європи належить до найулюбленіших забав широких мас та культурних кол суспільства.

З Італії відновлений ляльковий театр переходить до Іспанії і шириться по всій країні, а також з XVI ст. і у Франції, де дістає назву *маріонеток* від здрібнілого імені Marie, Marion (Маруся), якими тут називано жіночі ляльки. Головні герої маріонеткової драми звалися Tabary, Frans a Tripe і Jehan des Vignes — це були жартуни найгрубішого тону. Коло 1630 р. в маріонетковій драмі виступає нова вже знайома нам типова фігура Полішинеля як відгук Неаполітанського Пульчінелльо, але наскрізь офранцужений тип Гасконця, брехуна, хвалька та хитрого пройдисвіта.

В Англії розвиток маріонеток припадає на другу половину XVII ст, бо Чосер і Шекспір знають ще лялькові вистави старого середньовічного типу. Але перемога пуританства 1692 р. припинила театральне мистецтво з живими акторами, трупи мусіли вийти з країни і шукати заробітку по цілій Європі, тоді на сцену виступає незаборонений ляльковий театр відновлений, який зробив своє культурне діло, затримавши серед народу замилювання до театального мистецтва. Від кінця XVII ст. головне місце займав славетний Пончинель, Понч зі французького Полішинеля, але пристосованого до англійської національної вдачі.

У Німеччині розвій лялькового театру припадає на часи трицятилітньої війни і пізніше. Головний тип — Гансвуршт, який у північній Німеччині зветься також Пікельгерінг, у Берліні — Касперле, у Відні — Вурштель.

Бачимо, що на цю добу історії розвитку лялькового театру, власне золоту добу всесвітньої лялькової драми припадає і українська лялькова драма — Вертеп. Отже Україна і тут не відстає від Європи.

Але як стався той факт, що в українському Вертепі так тісно об'єдналися від давна різні течії театального мистецтва: поважна релігійна різдвяна драма і інтермедії з українського буденного життя в претенціозному ляльковому виконанні? Перша доба такого об'єднання розпочинається з жолобка (jaseika), що виставлявся в Римі в церкві Sancta Maria Maggiore за часів папи Ліберія. Була спеціальна каплиця з яслами, куди в день Різдва клали ляльку Ісуса Христа, Марії та Іосифа.

Протягом середніх віків цей звичай розширився по Франції, де ясла звалися la crèche, в Німеччині — Кріппе. Навколо ясел ставало духовенство і співало латинські пісні, де Ісуса часто називано лялкою: „o lesule, puple parvule“. Після наказу короля Карла I. (коло 990 р.) в церковному співові приймати участь всім, що знаходяться в церкві, той спів зближається до розуміння простого люду, і повстають пісні на народних мовах (французькій, німецькій). Рівночасно оживляється різдвяний обряд. Замість ляльок Іосифа й Марії виступають переодягнені священники, замість пісень — короткий діяльог. Жолобок змінився на колыску,

в якій лежить дитина. Марія й Іосиф колишуть. Коли вони співали, співав увесь нарід у церкві, коли колисали, народ брався за руки і, танцюючи, обходив довкола святої колиски, співаючи колискову пісню.

Але скоро і цього було не досить. Народ хотів і сам колисати колиску і божу дитину. Кожний у церкві бажав хоч приторкнутися до колиски, хоч раз погойдати її. Цей звичай розповсюдився в XIV—XV ст. у Німеччині і Польщі. Далі нарід захотів і сам грати ролю в різдвяній драмі; до церкви сходилися поперебирані за жінок, царів, пастухів з козами, вівцями та іншою худобою; діти скакали навколо колиски і плескали в долоні. А по богослуженню всі, що були в церкві розсажувалися навколо церкви, їли, пили і забавлялися. Це спричинилося до того, що звичай з церкви почав витискатися; і з того часу жолобок з дитиною робиться приватною власністю, переноситься до приватних домів, стає рухомим, переносним „Вефліємом“. Скринька коло метра в квадраті, пів метра в глибину; в середині — сільська шопа і сільський краєвид з деревами, лукою, худобою і пастухами. Далі ясла з дитиною, поруч них — осел, віл, Марія і Іосиф, у горі на шопі і в повітрі — ангели. Школярі чи ремісники, що строїли „Вефлієм“ обносять його з піснями (колядками), жартами і танцями від дому до дому, жадаючи невеликої платні — „коляди“.

Такий „Вефлієм“ в руках колядників у нас на Україні надзвичайно популярний. Його знає на Україні майже кожне село. Поруч з селянськими колядниками до заможних дідачів давньої України заходили київські бурсаки або учні церковно-приходських дяківських шкіл з колядою і Вертепом, який об'єднував вже в собі на фоні українських колядок три традиційних стихії: 1) народній „Вефлієм“, 2) ляльковий Карагез, що прийшов на Україну або безпосередньо з Турції, як це вже говорилося раніше, або через Румунію і 3) ці дві стихії об'єднувалися з традиційною третьою стихією української різдвяної шкільної драми типа Довгалевського але з грою рухомих ляльок. Коли в драмах Довгалевського інтермедії виконувалися, кожна після відповідного акта самої пєси, то в рукописові уміщені після кантів в кінці кожної драми одна за другою безпосередно. Лише таким фактом механічного розпологу інтермедій за пєсами Довгалевського можна з'ясувати те, через що інтермедійні сцени Вертепа виконуються після поважної різдвяної частини Вертепа подряд одна за другою.

Вертеп можна вважати за апотеозу української ідеї та ідеалізації українського козацтва:

Та не буде лучше
Та не буде краще
Як у нас та на Україні!
Що не має жида,
Що не має ляха
Не буде зміни.

Українське Різдво — свято загальної радості, бо незабавом весна, літо, незабавом повний тік і клуня хліба, обора товару, кошара овець. Коли приходять колядники, то виключно для того аби „дім звеселити“, накликати врожай, багатство, а молодим — дівчині і парубкові — весілля. Така загальна радість відчувається на протязі всього Вертепу. Навіть Ирод, Смерть з косою, чорт першої частини пєси ті грізні мучителі рода людського, у вертепній пєсі втрачають своє дійсне обличчя, швидше викликають веселий настрій, а ніж жах символіки містерій або старих українських різдвяних моралів. Це як би образи української пародії, повні стихійного українського гумору, що сповиває жажливі картини страшної євангельської боротьби темних сил за світле, радісне майбутнє, що несе з собою младенець Христос. А на горі святе Семейство, окутане в хмари, в сяєво світла звізди, яке про-світлює навіть темну душу худоби, що спокійно стоїть коло Немовляти. Отже радість в тихім нерухоми́м сяянню спокійного святого Семейства, повна гумористичної пародії на страх, що вже не лякає господарів в картинах помсти і боротьби та смерти Ирода, нарешті веселі життєві картини другої світської частини Вертепу. Перед нами проходять народи: циган з семейством, гусар-венгерець, білорус, лях-хвалько і полька; всі танцюють. Лях, почувши, що йде Запорожець, втікає як тільки може, запорожець в своєму монольогові не має нічого иншого на думці, як лише боротьбу з ляхами. Отже нема страху перед Иродом окаяним, перед смертю та перед пеклом, є лише віра в майбутній добробут українського села, та глибока віра, що не буде нігде ліпше як на Україні, бо вже не буде ні ляха, ні жида, ні інших ворогів народнього соціально-державного добробуту та віри. Носителем цього добробуту такої віри стає запорожець, той символ, та підвалина, на якій добробут українського народу лише й може розвиватися, бо Січ Запоріжська, Запорожці, це борці з ворогами — Турками, ляхами, москалями за свою волю державну, за свою державу. Монольог Запорожця у Вертепі і дихає цією ідеєю, а фізична непоборима сила його, завдяки якій він нічого не боїться — навіть самого чорта — це незломна сила української державної ідеї, що живе у кращих синів українського народу. В цьому останньому етапові розвитку української драми, який ховає в собі найкращі вияви української драматургії до апотеозу підіймається державна українська ідея в її символічній персоніфікації, а в такому змальованню образів, типів, цілих картин та ситуацій ховаються вже зародки нової комедії, комедії XIX ст., як в містеріяльній трагедії та міраклях ховається нова українська трагедія, а в трагедо-комедії Т. Прокоповича українська нова драма в тісному змислі цього слова.

II.

Той сам характер комедії чи комічної оперети, чи опери, яку можна вбачати у багатьох українських інтермедіях XVII — XVIII ст. і у Вертепі, виявився і в творах XIX ст. Правда, розвинувся він у перше у форму закінченої, самостійної комічної оперетки, опери під впливом вже інших західно-європейських зразків, власне французької а потім російської оперетки XVIII ст.; а другого боку, традиція українських комічних інтермедій у зв'язку із впливами також неоклясичної французької та російської комедій, розвинулася в українську комедію. Коли в комічній оперетці і опері переважають на фоні діялього пісня, діялог речитативний і діяльог у пісенній формі та балет, то в комедії переважає діяльог чистий, без співу. Нарешті стара українська інтермедія, заховавши свої інтермедійні риси відігравати на сцені лише додаткову ролью до головного драматичного твору, жие і в XIX ст., але ставиться вже не між актами певної пєси, до якої вона прив'язується і заховує навіть і внутрішній зв'язок, а 1) переноситься на кінець пєси, 2) цілком відривається від того чи иншого драматичного твору і втрачає навіть далекий з ним зв'язок, 3) набирає цілком самостійного художнього значіння, 3) через що міняє свою назву „інтермедія“, „інтерлюдія“ на „водевіль“, „жарт“ і инше.

Оперетковий та оперний український театр на початку XIX ст. виявився в таких творах, як „українська опера“ в двох діях „Наталка - Полтавка“ (1819 р.) Ів. Котляревського, „українська опера в трьох діях“ „Сватання на Гончарівці“ (1836 р.) Гр. Квітки-Основ'яненка, оперета в трьох діях „Чорноморський побит“ (1836 р.) Я. Кухаренка, „опера в трьох діях Купала на Івана“ (1840 р.) С. Писаревського, „опера в 3 діях Запорожець за Дунаєм“ (надр. 1863 р.) С. Артемовського.

Серед творів цього театрального репертуару безперечно заслуговує найбільшої уваги „Наталка Полтавка“ Ів. Котляревського. Перш за все цей твір є першим в історії українського театру XIX ст. Відноситься він до 1819 р. За кілька років перед тим (1812 р.) російський письменник кн. Шаховський написав оперу-водевіль „Козак Стихотворец“, яка задовольняла тоді модні потреби московського громадянства осміювати Українців і такі образи, як „Прудіус“ і „Грицько“ цілком задовольняли шовіністичне стремління московської публіки. В цій пародії не було нічого реального, бо автор зовсім не був на Україні; також і українсько-московський жаргон пєси свідчить про те, що автор не знав і української мови. Примітивні стремління автора страшенно обурили Українців і в харківському журналі „Українській Вѣстник“ за 1817 р. була вмішена гостра рецензія на пєсквіль Шаховського на цілу українську націю.

Отже з одного боку сама пєса кн. Шаховського своїми негативними сторонами, а з другого — позитивні думки автора статті лягли в основу ідей та поетичних рефлексій Котляревського що до створення своєї опери „Наталка-Полтавка“, в якій такі

образи, як Наталка і Петро є поетичними ілюстраціями краси духової як української жінки, так і чоловіка. Опера Котляревського не втратила свого художнього та ідейного значіння до сьогоднішнього дня; навпаки, як старе вино, чим довше стоїть, тим вища його стійність, так і твір Котляревського з кожним роком набирає свого ширшого національного, та глибшого символічного значіння, в якому образ Наталки символізує не лише полтавську національно-духову красу, але красу й стійність України взагалі.

Таке-ж життя і таку стійність художньо-драматичну та національну виявляє і опера Квітки-Основ'яненка „Сватання на Гончарівці“; правда, вона пішла вже слідами опери Котляревського своїм сюжетом, мотивами і навіть окремими персонажами, але заховала свою індивідуальність художніми образами, картинами та живим гумором, що проходить через песу.

До того-ж року відноситься і оперета в трьох діях „Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками“. В основі пєси лежить той же сюжет (сватання за старого, нелюбого дівчини, що любить иншого; кінець щасливий для молодой), що і в пєсах Котляревського та Квітки. Лише персонажі де в чому відмінні і сам сюжет взятий із побуту Запорожців на прикубанських степах. Цю оперетку Кухаренка більш приступною розробив і ліпше приладив до сцени 1875 р. М. Старицький під назвою „Чорноморці“.

За цими творами слідує ціла низка українських опер та опереток. З них найбільш популярні такі, як М. Старицького „Різдвяна ніч“ (перерібка оповідання М. Тоголя „Ноч под Рождество“), опера „Тарас Бульба“ (по повісті тоїж назви М. Гоголя), оперета „Утоплена“, „Сорочинський ярмарок“, „На Івана Купала“ (теж перерібки з творів М. Гоголя), Левицького Нечуя „Маруса Богуславка“, Кропивницького „Пошились у дурні“, Бораковського „Різдвяний вечір“ і т. и.

В першій половині ХІХ ст. українська комедія не мала такої популярности, якої набрала українська опера та оперетта. Це можна пояснити по перше тим, що опера та оперетта так заповнили собою українську сцену того часу, що цілком природне, для комедії вже було місця не багато. Крім того комедія по своїй драматичній природі є сатира на сучасне авторові політичне, соціальне та побутове життя, але у веселому гумористичному тоні. Політичне та соціальне життя українське остільки було тяжке, що мало оставалося для сміху, а більше хіба було з чого плакати. Коли-ж життя того часу розкривало смішні сторони, то вони знов таки підхоплювалися через цензурні умови комічною оперою та оперетою, а також водевілями, жартами і там знаходили своє художньо-символічне виявлення. Правда в першій полов. ХІХ ст. українська драматична література не мала і такого драматичного таланта, що широко і талановито міг би розкрити перспективи для майбутньої української комедії; а такі комедії Квітки-Основ'яненка як „Шельменко-Писарь“ та „Шельменко-Деньщик“, що об'єднуються одним

головним героєм Українцем Шельменком лише в різних фазах його діяльності і як би закреслювали цілу драматичну трилогію (третя комедія мала-б бути „Шельменко-Управитель“, як це видно із кінця другої комедії), не могли бути зразком для розвитку української комедії, бо українського в них лише те, що один і то не-ативний герой Шельменко говорить українською мовою, а всі інші дійові особи обох комедій ведуть розмову на мові російській. Українська комедія пишним цвітом розвивається лише в другій половині XIX ст., коли на поле української драматичної творчости прийшли такі драматурги, як М. Старицький, П. Мирний, Тобілевич Ів., Гр. Цеглинський, Б. Грінченко.

Далеко ліпше розвивалися коротенькі комічні драматичні пєси — „водевілі“ і „жарти“. Можна пояснити це тим, що 1) жарт, водевіль для свого дальшого розвитку мав дуже поважну драматичну традицію ще з XVII—XVIII ст., а 2) через те, що основи до створення драматичної форми цього українського жанру знов же, як і опери, поклав Іван Котляревський, написавши „український водевіль в одній дії Москаль Чарівник“.

До повстання цього драматичного твору спричинилися 1) ті-ж самі моменти, які викликали і оперу Наталку Полтавку а власне пєса Шаховського „Козак Стихотворец“ і рецензія на ню з „Украинскаго Вѣстника“, 2) українська традиція інтермедій з XVII—XVIII ст. і 3) популярність „водевіля“ у французькій драматичній літературі (*Le soldat Magicien*), і він знайшов своє поширення як у Польщі так і в Росії. В пєсі Котляревського виводиться образ ловеласа Финтика, образ простаковатого козака Михайла, хитрого Москаля і нарешті образ української жінки Тетяни, що своєю високою моральністю проучує Финтика, розкривши всі його вчинки.

„Москаль Чарівник“ Котляревського причинився до повстання одноактового твору Гоголя-батька „Простак“, де виводяться майже ті самі персонажі, лише в іншій символізації, коли у Котляревського вся увага падає на Москаля і Тетяну, то в пєсі Гоголя В. — на „Простака“ мужа, якого обманує жінка.

Найвидатнішим твором цього типу драматичних пєс, який ще й досі не втратив своєї свіжости, свого значіння, це драматичний етюд Кропивницького „По ревізії“. Автор зумів в тісних рамках одноактової пєси змалювати надзвичайно реальну картину тодішніх волосних судів, та піяцтво й моральний занепад волостних адміністраторів — старшини і волостного писаря. На цьому тлі виступає образ старої баби, гострої цокотухи, повної життєвих сил і мягкосердої, що в одну хвилю може сваритися і миритися, щиро виявляючи неглибокі життєві переживання через безпорадну долю народню під пануванням таких „начальників“ і таких порядків. У веселих тонах, надзвичайно живими кольорами поет у символічному зображенні змалюує хоч на перший погляд і веселу дійсність, але сумну в своїх причинах і наслідках.

Ці „жарти“, одноактові водевілі, драматизовані сатири і навіть пародії на бідне українське життя під пануванням політично-

адміністраційним, під гнітом панщини, а то й економічного занепаду після скасування її, живуть на сцені і творять до сього, дняшнього дня найліпшими нашими драматургами, як Старицький, Л. Яновська, С. Васильченко, С. Черкасенко і багато ин.

В історії українського театру взагалі найповажніше місце в XIX ст. займає українська драма в тісному розумінню і українська трагедія. Її славу історію та розвиток можна виводити від трагедо-комедії Т. Прокоповича „Владимір“. Коли українська драма як така черпає теми й сюжети із життя побутового і лише часом і то в пізнійші часи із історичного, то українська трагедія розробляє сюжети переважно із історично-національного життя українського народу.

Основи української побутової драми XIX ст. спочивають на песі Квітки-Основ'яненка „Щира любов“. Ідея кохання і зв'язана з нею жертва на користь коханої людини може одна із найповажніших тем, що возбуждали творчу уяву Квітки може на протязі всього його життя. І образ української жінки, яка жертвує собою за-для щастя коханої особи є один із кращих символів глибоких моралістичних рефлексій поета. Одною із таких високоморальних постатей є Галочка — головний образ, головна героїня песи Квітки-Основ'яненка „Щира любов“. Від цієї песи йде низка драм, в яких моменти кохання стають найголовнішими за всіх инших моментів реальної дійсности. Такими песами є „Дай серцю волю, заведе в неволю“ Кропивницького і „Не судилось“ М. Старицького. Але поруч із такими песами розвиваються й инші, де головна тема кохання попередніх пес як би відходить на друге місце і служить лише ліричним, настроєвим аксесуаром, а на перше місце висуваються инші мотиви, инші рефлексії соціального, економічного характеру. Найбільш яскравим прикладом такої песи є драма Кропивницького „Глитай або павук“. В тій песі на сцену виступають вже рефлексії, ідеї иншої натури, чисто соціального характеру. Драматург до трагічного в житті ставився не тільки з погляду ідеально-романтичних бажань та настроїв чисто особистого характеру, що найсильніше виявлялося у коханні, але і з погляду тих соціальних потреб та суперечностей, що творили основу життя як такого; і автор у своїй драмі змальовує соціально-економічні причини тяжкого і навіть трагічного життя селянського. Сама назва песи „Глитай або павук“ кидає світло на ідейний бік песи; символом цих ідей є Бичок, що затаїв гроші одного полковника, в якого служив і, зробившись заможним, став обдирати мир хрещений; усе село стогнало в його кормизі. Люде говорили, що гірш зробилося як за часів кріпацтва. „Павук, одно слово, павук! Скрізь навкруги розкидає він павутиння і яка-б мушка, чи комашка непоткинулась, зараз і заплутається“.

Поруч із цими драмами чисто побутового характеру була і є найпопулярнішою до сьогодняшнього дня, на українській сцені, це драма і трагедія на теми національно-історичні.

Першим, хто писав драми і трагедії на історичні теми, XIX в. був Микола Костомарів. Першим його драматичним твором є „дра-

матичні сцени Сава Чалий. В основу своєї поеми Костомарів поклав не історичні факти про Саву Чалого, а народню історичну пісню; через те автор ідеалізував свого героя, зробивши його борцем за віру та інтереси українського народу. В дійсності так і було, що С. Чалий боровся з поляками і боронив козацьку волю й правду, але це було до того часу, коли С. Чалий не достався в руки Потоцького, який запропонував йому або смерть, або боротьбу з гайдамаками і з Запорожцями. Чалий вибрав останнє і зрадив своєю попередню ідею.

Ідея драматичної боротьби українського народу з поляками не покидала Костомарова і він виявив її в такому творі як трагедія „Переяславська Ніч“ і в драматичному образкові „Українські сцени з 1649 р.“ Обидві поеми відносяться до часів боротьби Хмельницького з поляками за свою українську державність.

Отже перші спроби драматичної творчості початку XIX ст. виявилися у високо патріотичній формі боротьби зі своїми ворогами за українську самостійну державність до кінця.

„Драмована Трилогія“ Куліша продовжує традицію української драматичної творчості. Із трьох драм: „Байда, князь Вишневецький“, „Царь Наливай“ і „Петро Сагайдачний“ найбільшої уваги заслуговує драма „Байда, князь Вишневецький“. В основу її Куліш поклав народню пісню про „Байду“ і думу про Ганджу Андибера. Образ Байди символізує ідеї поета, що „річ посполита козако-українсько-запорожська на те стоїть, щоб люде в світі не забули правди“. І вся боротьба Байди в драмі є як би боротьба за ідею такої ідеальної козако-українсько-запорожської Річи посполитої. Протилежний образ до Байди є Ганджа Андибер, що символізує собою дику силу, що з давних давен бідну Русь давила, символ темної анархії, взагалі руйнуючого на протязі всієї історії українського державного будівництва.

Коли Куліш і Костомарів писали свої історичні твори на історичні теми з XVI—XVII ст. може з найбільш героїчної доби української історії, то Корнило Устиянович в своїх двох трагедіях „Олег Святославич Овруцький“ і „Ярополк I Святославич, великий князь Київський“ з недокінченої драмованої тетралогії, бовмав ще написати трагедії: „Володимир I.“ і „Святополк Окаяний“, воскрешає найдавніші часи української історії. Але симпатії українських драматургів знов наворачтаються до пізніших часів української боротьби за свою державність, і ми маємо такі твори, як „Павло Полуботок, наказний гетьман України“ Осипа Барвінського, трагедія „Сава Чалий“ Ів. Тобілевича і трагедія „Гетьман Дорошенко“ Л. Старицької-Черняхівської.

Поруч із драматичними творами, що змальовували героїв і події з історії Української Держави в стислому розумінню цього слова, були і такі твори, що ідеалізували вслід за народньою поетичною ідеалізацією і традицієюлюбимих образів і героїв нижчих верств українського народу, його опришків. Першим твором драматичним, головним героєм якого був улюблений образ народніх мас, є „Гаркуша“ Стороженка, героєм якого є Се-

мен Гаркуша, розбійник і погроза для панів та заможних кол і друг та улюбленець народніх мас.

Трагедія Федьковича „Довбуш“ продовжує традицію Стороженка і змальовує образ гуцульського героя „Короля Гуцулів“ Олексу Довбуша; цей же образ ліг в основу драми М. Старицького „Юрко Довбуш“, в якій змальював письменник повстання Гуцулів за землю під проводом Довбуша. Про цьогож таки народнього героя написав драму Гнат Хоткевич: „Довбуш, драматичні картини в 5 діях і 6 відслонах“.

Надзвичайно популярні драми і на інші українські історично-героїчні теми з турецької неволі: „Невольник“ Кропивницького, „Маруся Богуславка“ Левицького-Нечуя, „Ясні Зорі“ Б. Грінченка, а також і на інші теми; „Бондарівна“, „Лиха іскра поле спалить і сама шезне“ Ів. Тобилевича, „Серед бурі“ Б. Грінченка і багатьох інших.

Не дивлячись на те, що різні теми й сюжети клались в основу історичних драм і писали їх драматурги з найрізноманітнішим світоглядом, об'єднує їх одна глибока патріотична ідея, якої численні і різні герої були символами, а власне ідея боротися зі своїми найбільшими ворогами — Москалями, Поляками і Турками — до останнього, щоб боронити свій нарід від неволі турецької, московської і лядської і свою власну незалежну ні від кого велику, соборну Українську Державу.

Велика Україна була тією Прекрасною Дамою, лицарями якої були всі драматурги історично-героїчних драм.

Тут ми підійшли до драматичної творчості Івана Тобилевича і Бориса Грінченка. Ці два драматурги творять нову сторінку в історії української драми. Коли попередні драматурги в своїх творах змальовували більше зовнішні ефекти трагічного з низкою грубих ефектовних аксесуарів, шабльонових картин зі співами й танцями, що в більшості мало вязалося із характером і настроями самої дії, а стиль їх, образи, драматичні картини, подій так повторювалися, що переходили в шаблон, то в песах Ів. Тобилевича на перше місце виступають образи, картини не з ідеалізованого більше романтичного життя, а з життя реально побутового; драматург оперує новими драматичними картинами, образами; символіка його індивідуалізується відповідно до внутрішніх переживань героя, та глибини його світогляду. Такі драми його, як „Бурлака“, „Розумний і дурень“, „Підпанки“, „Хазяїн“, „Сто тисяч“, „Суєта“, „Понад Дніпром“, „Безталанна“ і інші розкривають перед нами вже більше внутрішні сторони людської душі, а не тільки зовнішні виявлення їх характеру.

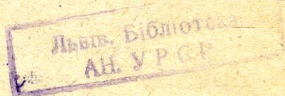
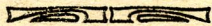
Ще більш поглиблює драматичну тенденцію Тобилевича у своїх драмах Б. Грінченко. „Степовий гість“, „Серед бурі“, „На громадській роботі“, а особливо драма „На новий шлях“, яка в сценічні зображення вводить навіть настроєві моменти, що будують в душі глядача ніжні-психологічні переживання, наближає нас до нової драми, родоначальником якої можна назвати В. Винниченка.

„Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною“ — каже героїня одної з ліпших пес Винниченка, пєси „Брехня“. „Коли ми в початку листа пишемо „вельмишановний“ або при зустрічі кажемо „я мав честь з вами познайомитись“, то знов таки свідомо чи напівсвідомо брешемо, бо здебільшого і не шануємо і ніякої особливої чєсти від нової знайомости не маємо; се вже збитий трафарет, стерта марка фальшивих відносин, до яких звикла наша брехлива вдача. Ми зріднилось з брехнею, змаловажили її значіння і дивимось на неї, як на річ дрібну, звичайну. І так ведеться з давніх, сивих часів... У всіх наших відносинах — політичних, економічних, громадських і особистих, в науці, мистецтві, літературі, — всюди брехня являється діяльним ферментом, що розкладає інші здорові елементи, викликає рух, творить ілюзії“ (Вороний).

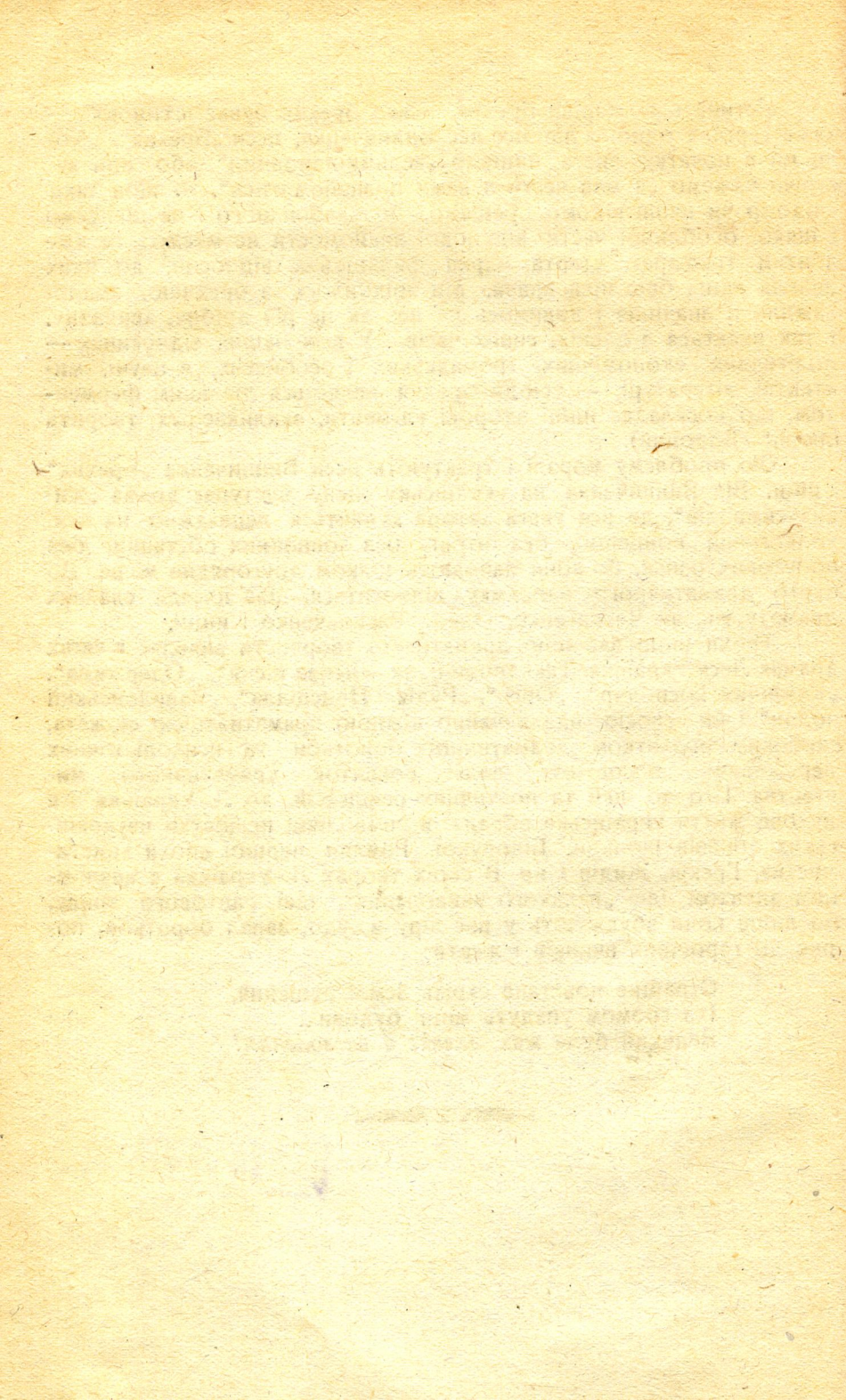
Сю проблему моралі і трактують пєси Винниченка „Брехня“ і инш. Від Винниченка на українську сцену виступає драма „живих символів“, де вся увага автора купчиться переважно на психологічній концепції, без інтриг, без зовнішних обставин, без побутових ознак, бо вони займають цілком другорядне місце. До цього драматичного напрямку відноситься ціла плеяда славних драматургів, як Черкасенко, Олесь, Васильченко і инші.

Трохи иншу варіацію драматичної творчости виявляє в своїх драмах Леся Українка. Такі твори її, як „Лісова пісня“, „Одержима“, „Камінний Господар“, „Оргії“, „Рудія і Присцилла“, „Вавилонський полон“ і ин. своєю надзвичайно ніжною драматизацією сюжета, глибоким розвитком драматичної боротьби та психологічних переживань посовують далі розвиток драматичного мистецтва. Що до ідей та поетичних рефлексій, то Л. Українка все духове життя українське вбрала в символічні пелюстки неукраїнських образів Ізольти, Білорукої, Римлян першої епохи християнства, Греків, Жидів і ин. В своїх творах Л. Українка є незломним адептом ідеї „великого визволення“, ідеї раптового зриву, бо лише вони збуджують у нас віру в чудо, запал боротьби, порив до героїчних вчинків і жертв:

Страшне повстане скрізь землі рушення,
І з громом упадуть міцні будови...
Великий буде жах, велике й визволення!



МИРОН ЗАКЛИНСЬКИЙ
професор



1986p

0.69K

2334

PL

4

2334

Л. БІЛЕЦЬКИЙ

Українська драма