

Ш5(2=Ук)
Рк 583

ОБЩАЯ АКАДЕМИЯ, УНИВЕРСИТЕТ



УНИВЕРСИТЕТ

810) КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

Шифр 245(2-4) Б83 Инв. № 2625873

Автор Борисагов-Виктор С.

Назва Итсененко М.

Шевченко і товари

Місце, рік видання [X] Б. м., 1941.

Кіл-ть стор. 172, [4] с. іл.

-||- окр. листів _____

-||- ілюстрацій _____

-||- карт _____

-||- схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют _____

Приміт

7.

О. БОРЩАГОВСЬКИЙ, М. ЙОСИПЕНКО

ШЕВЧЕНКО І ТЕАТР

74726 6970
~~74726 6970~~

8785873

Державна орденна Трудового
Червоного Прапора
Бібліотека і Читальня
УРСР ім.ні Кієв
-3-

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
„МИСТЕЦТВО“
1941

Т Е А Т Р

I

Великий борець за визволення віками гнобленого народу, геніальний український поет—Тарас Григорович Шевченко був ще й видатним знавцем мистецтва.

Він прекрасно розумівся не тільки на питаннях, якими часто обмежуються інтереси художника-практика, а й сягав далеко поза ці вузькі практичні рамки, вносячи в історію літератури, малярства, театру і музики неоцінімі думки, погляди і твердження.

Ні знівечена доля, ні нерівність і неправда, які панували навколо поета, не заважали йому підноситися до того величезного захоплення прекрасними творіннями людини, яке досягається „тільки глибоким розумінням краси, безконечності, симетрії і гармонії в природі“¹.

І навіть закутий у кайдани, вигнаний на багато років з життя в дику пустелю „з заборонаю писати і малювати“, поет не впадає в одчай: могутня сила, що зв'язувала поета з його народом, і тут вселяла в нього віру в краще майбутнє. Поет у думках ділиться мріями про це прекрасне майбутнє з своїм народом, з якого він вийшов і з яким „не тільки думкою, а і обставинами життя був... міцно і кровно зв'язаний“ (Добролюбов). І самотність ставала не такою страшною, неволя не була безвихідною, а страждання—муками самотньої людини, бо страждав і народ, який породив поета. А народ не може бути поневолений назавжди. В це вірив поет.

І в найважчі хвилини свого життя, позбавлений можливості бачити прекрасні творіння людського генія², поет

¹ З листа Т. Г. Шевченка до Бр. Залеського від 10/II 1857 р.

² „Про новини літератури, музики і театру,—писав Шевченко С. Артемовському в листі (1852 р.),—я не маю зовсім ніякого поняття: крім „Русского инвалида“ нічого у нас нема; „Северную пчелу“, газету літературну забув уже, як і звать“.

не пориває з різними формами мистецького втілення прекрасного. Двома-трьома словами висловлює він затамовану в душі невсипучу любов до мистецтва. Коли йому заборонялось писати—він починав малювати, коли заборонялось і малювати—він ліпив. Зникла і ця можливість—і поет у формі записок, зауважень на різні події навколишнього життя висловлював ті самі думки, ті відчуття, яких не міг висловити в усіх інших формах мистецької діяльності, йому забороненої. І хоч театр не займав основного місця в творчості Шевченка, він відігравав у його житті далеко не випадкову роль, як не випадковим було і ставлення Шевченка до театру.

Матеріал, який говорить про зв'язки Шевченка з театральною культурою його часу, не дуже великий, до того ж він розкиданий то в щоденнику, то в листуванні, а то і в окремих художніх творах,— проте, уважне вивчення його дає уявлення про Шевченка-драматурга, Шевченка-критика з високими мистецькими смаками і вимогами до сценічного мистецтва.

На тему ж „Шевченко і театр“ написано надзвичайно мало. Переважна більшість статей про ставлення великого поета до сучасного йому театру, про драматургію Шевченка, написаних буржуазними істориками-націоналістами, мала на меті принизити Шевченка, відмовити йому в глибокому погляді на мистецтво театру і навіть... у драматургічних здібностях. Геніальний, енциклопедично-розвинений розум людини, яка висловлювала безпомилкові твердження про мистецтво актора, про класичні оперні твори, про нові п'єси і найвидатніші явища світової літератури, людини, що бездоганно знала історію образотворчих мистецтв,— принижувався в цих „дослідженнях“ до рівня посередності і тривіальності.

Так звані „авторитети“ докладали немало зусиль до того, щоб довести випадковість, обмеженість і „провінціальність“ висловлювань Шевченка про театр. Коли ж думка поета збігалася з думкою його видатних сучасників, письменників або критиків, націоналістична лженаука обвинувачувала Шевченка в неоригінальності, в повторенні „задів“, у лінощах мислення.

Тим часом важко знайти серед найвидатніших художників XIX століття творця, який би так сміливо і самобутньо, перемагаючи нечувані перешкоди, давав оцінки найвизначнішим явищам і творам мистецтва, висловлював передові погляди, що цілком відповідали основам матеріалістичної естетики, створеної в середині минулого століття російськими революціонерами-демократами.

Інтерес Шевченка до театру набагато поступався перед професіональним захопленням малярством, а творча духовна енергія художника зосередилась на створенні безсмертних поетичних творів. Театральні ідеї Шевченка важливі і цікаві саме в зв'язку з усією творчістю великого поета і його естетичними поглядами.

Показати, що і в театрі Шевченко був передовим демократичним художником, противником ідеалістичної естетики, непримиренним ворогом фальші і ненависником самодержавства,— ось у чому, на наш погляд, і полягає завдання того, хто досліджує тему— „Шевченко і театр“.

Досить глибше вдуматись у висловлювання Шевченка про мистецтво, про театр, розкидані в його листуванні, щоденнику, в російських повістях, вивчити їх зв'язки з життям і творчістю поета, з сучасним йому театром, щоб зрозуміти невсипучу, непокірну, жадібну до всього істинно-прекрасного, чуйну до всього, що має на собі відбиток громадської мужності, душу художника-демократа.

В 1857 р. в руки поета потрапляє праця з питань естетики польського філософа і критика Лібельта. Відрізаний від усього світу, від культури, замучений десятьма роками тяжкої неволі, Шевченко з великою радістю поринає в читання курсу естетики. Але вже з перших розділів книга Лібельта розчаровує поета абстрактними і схоластичними тлумаченнями про прекрасне. Йому огидні філософські, мертвлячі мотиви популярних „шкільних“ естетик, які спрощено, вульгарно викладали естетичні теорії Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга і К. Фішера.

Тарас Григорович у липневих записках 1857 р. неодноразово повертається до Лібельта, згадує німецький живопис, глузує з того, що Лібельт, подібно до „германофіла“ Жуковського, вірить „в безжизненную прелесть немецкого тощего, длинного идеала“¹ і, нарешті, 12 липня занотовує в своєму щоденнику: „Мне кажется, что свободный художник настолько же ограничен окружающей его природою, насколько природа ограничена своими вечными, неизменными законами. А попробуй этот свободный творец на волос отступить от вечной красавицы природы, он делается богоотступником, нравственным уродом, подобным Корнелиусу и Бруни. Я не говорю о дагерротипном подражании природе. Тогда бы не было искусства, не было бы творчества, не было бы истинных художников“².

Ці положення Шевченко розвиває в цілому ряді своїх творів: у щоденнику, листах і російських повістях. Погляд

¹ Т. Г. Шевченко. Твори, Держлітвидав, 1939, т. V, стор. 57.

² Там же, стор. 63—64.

Шевченка на „Естетику“ Лібельта, різке засудження його „жестких, кислых, приторных“, за висловом поета, думок,— не випадкові, а цілком закономірні. Йому ясне гносеологічне коріння естетичної теорії Лібельта. „Лібельт,— писав Шевченко,— он только пишет по-польски, а чувствует (в чем я сомневаюсь) и думает по-немецки. Или, по крайней мере, пропитан немецким идеализмом“¹.

Разом із з'явленням перекладів філософських поезій і естетичних статей Шіллера, праць Шеллінга, Фішера і інших, у Росії першої половини ХІХ ст. величезного поширення набув ідеалістичний напрям, який заперечував прекрасне в дійсності і твердив про цілковиту незалежність і іманентність мистецтва. Класицистський театр у Росії, як і мистецтво актора, суть якого полягала в декламації, мав своє філософське і теоретичне коріння в ідеалістичній естетиці.

Пушкін, Гоголь, Грібєєдов, Белінський—творці народної літератури, самобутнього театру, а разом з ними і геніальні актори Мочалов і Щепкін—усією своєю творчістю і духовною діяльністю завдали нищівного удару псевдокласицизму, „сословному“ мистецтву. Вони захопили і повели за собою передову різночинну інтелігенцію. Народження і утвердження „натуральної школи“ означало кінець „немецкого тощего, длинного идеала“. Але ще довго ідеалістична естетика підносилась і пропагувалась як офіційна „шкільна“ система.

Сам Шевченко, описуючи в „Художнике“ різнохарактерне товариство у мадам Юргенс в Петербурзі, згадує про переписування лекцій Фішера. „Там,— писав поет,— он мог видеть и бедного труженика сенатского чиновника в единственном, весьма не с иголки вицмундире, и университетского студента, тощего и бледного, лакомившегося обедом мадам Юргенс за деньгу, полученную им от богатого бурша-кутилы за переписку лекций Фишера“².

Ця шкільна система вчила, що прекрасне є тільки відповідність окремого предмета чи твору мистецтва до його загальної ідеї, яка не залежить від конкретного, життєвого, поодинокого її втілення. Вона вчила, що природа, дійсність—низькі і що художник, наслідуючи природу, принижує мистецтво. В природі не знаходили нічого істинно-прекрасного, і світ дійсних, реальних речей перетворювався в світ фізичних і моральних потвор. Замість цього існував інший світ—нематеріальний, світ уявлень, світ загальних ідей. У цьому світі ідей усе—піднесене, все—прекрасне, і сюди

¹ Твори, т. V, стор. 57.

² Там же, т. IV, стор. 172—173.

повинен звертатись творець, бо саме тут знаходиться джерело натхнення. А оскільки ці загальні ідеї, відірвані від конкретної дійсності і абсолютизовані, не підкорялись природі, світові речей, то вони, цілком зрозуміло, ставали зведеннями абстрактних законів, принципів і ідеалів, які виражали всю косність і історичну обмеженість їх творця. Завданням художника, який створює істинно прекрасні образи,—за цими принципами,—є прикрашати дійсність, „підносити“ її, примиряти з нею людину.

Ці погляди були поширені не тільки на початку, а і в середині ХІХ ст. У вересні 1862 р. в „Дне“ І. Аксакова був надрукований лист до редакції, в якому письменниця Кохановська (Н. Соханська) висловила своє різко негативне ставлення до мистецтва знаменитого актора-негра Олдріджа саме з позицій шіллерівської естетики¹. Цей лист і дописка до нього редактора Аксакова, який приєднався до поглядів Кохановської, свідчить про різючу протилежність ідеалістичної естетики поглядам Шевченка, який був захоплений грою Олдріджа. „Не через те саме,— писала Кохановська про Олдріджа - Отелло,— що ця плоть така сильна, така вона по-справжньому чорна, так природно, не по-білому воює вона—ця дика плоть—і зробила свою плотську справу. Вона убила, подавила дух. Наше естетичне почуття помилилось у своєму сподіванні, воно забуло, що дух „иже оживляет, плоть же не пользует ничесоже“. І в кому благодаттю простої щирої природи збереглася свята чулість цього духу, той не може,—душа не приймає—і замість високої насолоди ця плоть в яві введена в мистецтво, цей натуральний чорний Отелло дають—вибачте... огиду“.

Такий був осуд Олдріджа прихильниками „немецкого тощего, длинного идеала“. А Шевченко в листі до М. С. Щепкіна від 6 грудня 1858 р. писав: „У нас тепер африканський актор чудеса виробляє на сцені. Живого Шекспіра показує“.

Великий поет цінить Олдріджа за пристрасність, жвавість зображення, за те, що в його виконанні шекспірівські герої не декламують, а оживають з усією різнобарвністю людських почуттів і пристрасностей, з усією трагічною силою. Темпераментний актор-реаліст, який сам захоплювався почуттями своїх героїв, який потрясав серця глядачів, може, більше за інших схвилював полум'яного поета Шевченка. І поет насамперед відзначає правдоподібність, життєвість образів Олдріджа, їх близькість до Шекспіра.

В 1853 р. М. Г. Чернишевський пише дисертацію „Эстетические отношения искусства к действительности“, в якій

¹ Див. публікацію Єрофеева, український журнал „Театр“, № 5—6, за 1937 р., стор. 23—28.

він викладає основи матеріалістичної, реалістичної естетики. Чернишевський найнебезпечнішого ворога своїх поглядів вбачає в ідеалістичній фішерівській естетиці. Тільки зруйнувавши її основу і розвінчавши порожнечу „високих ідеалів“, великий революціонер-демократ утверджує основи матеріалістичної естетики. Він доводить, що „прекрасне є життя“ і що „перша мета мистецтва — відтворення дійсності“¹.

Отже, Шевченко в цитованому записі в щоденнику через кілька років після написання Чернишевським дисертації приходить до тих же висновків: вільний художник обмежений природою, яка його оточує.

Встановивши нерозривний зв'язок вільного творця з природою і навіть підпорядкованість його природі, Шевченко точно вказує межі цієї підпорядкованості: природа обмежує художника настільки, наскільки вона „обмежена своїми вічними, незмінними законами“. Цей матеріалістичний, детерміністський погляд на розвиток природи і зв'язок її з мистецтвом, висловлений у трохи поетичній формі, не принижує мистецтво, а підносить його, як дзеркало природи, дійсності, суспільного життя. „Вічні, незмінні закони“ не перешкоджають вільному розвитку і удосконаленню природи, а, навпаки, вносять у цей процес закономірність, гармонію і становлять основу людського пізнання дійсності. Подібно до цього природа обмежує мистецтво не в дрібницях, не в деталях, а в основній, єдиній вимозі до мистецтва: відповідати „красуні-природі“. І слідом за суворою вимогою до вільного творця ані трохи не відступати від природи, Шевченко попереджає, що він найменше має на увазі „дагеротипне“, тобто фотографічне наслідування природи. В натуралістичному, дагеротипному зображенні немає мистецтва. В нього художник не вклав ні розуму, ні пристрасті, ні творчої думки; тут виявляються тільки ремісницькі навички і фізична праця, витрачена на копіювання природи. Це — праця копіювальника, а не мистецтво, ремесло, а не істинна творчість.

До цієї думки Шевченко повертається неодноразово. В повісті „Музикант“ поет підкреслює, якими важливими є подробиці, деталі для повноти картини. Він стверджує, що результатом нехтування деталями є незакінченість, ескізність картини, які викликають почуття незадоволеності у глядача. Від такої роботи, якою б не була „хорошей картина в целом“, глядач піде „к портретам Зарянки

¹ Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Соцэкгиз, Москва, 1938, стор. 117.

восхищаться гербами, с убийственною подробностью изображенными на пуговицах какого-нибудь вицмундира¹.

Природа і людина за Шевченком повинні даватись у творі мистецтва в усій своїй суворій простоті і властивій їм поетичності, без лубочних або витончених прикрас. Не в брязкальцях, що прикрашають картину, справа, а в її загальному задумі, в істинності ідеї, що пронизує її, в щирості почуттів художника. Білила і рум'яна, якими художники гримують суворе і радісне, потворне і мужне, безупинно змінюване життя, викликають у Шевченка почуття огиди. Всією своєю творчістю Шевченко зриває ідилічні покрови з дійсності, оголюючи її вади і переваги, її героїку і її поразки, не боячись найсильніших пристрастей, найяскравіших фарб. Цього ж вимагає Шевченко від усіх інших мистецьких творів: „...Истинно-прекрасное и возвышенно-духовное не нуждается в ремесленных золоченых и даже золотых украшениях“².

Природу Шевченко розуміє не мертвою, не непорушною. Прекрасне в природі — це для нього насамперед людина. „Много, неисчислимо много прекрасного в божественной, бессмертной природе,— говорит в устами героя повісті „Художник“,— но торжество и венец бессмертной красоты — это оживленное счастьем лицо человека“³.

Шевченко дивиться на світ не для того, щоб оглянути життя мимобіжним спокійним поглядом спостерігача, натхненного співця гармонії і спокою. Його проникливий погляд проходить глибоко, в саму товщу життя, щоразу виявляючи її безладність, дисгармонію і безконечний процес боротьби, народження і смерті. Мислитель і художник, чуйний до всього людського, живого, він умів під злиденим лахміттям розпізнавати благородні і чесні серця і під пишним вбранням багатства бачити мерзенні вади і низькість. Це не значить, що життя здавалось Шевченкові якимсь безмежним хаосом, розбурханим морем, яке хвилюють незрозумілі і непізнанні вітри. Шевченко добре розумів об'єктивний смисл життя — і безглуздими були спроби накинути йому філософію іманентного суб'єктивізму.

Іванов-Разумнік у статті „Еще о смысле жизни“⁴ стверджував: „Немає об'єктивного смислу життя: Шевченка це не бентежило. Все проходить, все перехідне, все смертне; ні в чому не видно кінцевої мети, та й немає її. Ці мотиви проходять через усю поезію Шевченка, можливо найяскра-

¹ Твори, т. III, стор. 169.

² Там же, стор. 192.

³ Там же, т. IV, стор. 183.

⁴ И в а н о в - Р а з у м н и к. Литература и общественность. СПб, 1910, стор. 217.

віше проявляючись у прекрасному вступі до „Гайдамаків“: „Все йде, все минає і краю немає...“

Думка про смертність усього земного, про буття як процес зміни була, звичайно, зрозуміла і близька Шевченкові. Звертаючись до історії, він бачив, як падали і втрачали всяке значення ті, що вчора ще були владарями народів, як думка про помсту панам-поневолювачам, народившись у сільських кутках, в мужицьких головах, ставала грізною силою, що все змітає на своєму шляху. Чи означає це, що Шевченко не бачив кінцевої мети, не бачив об'єктивного смислу життя?

Про кінцеву мету людських страждань і боротьби з надзвичайною ясністю думки і силою поетичного передбачення писав сам Шевченко, який вірив у краще майбутнє трудового людства. Об'єктивним змістом життя він вважав боротьбу, благородну боротьбу людини проти рабства, насильства і приниження, боротьбу, до якої не переставав закликати свій народ великий поет.

Для розгляду естетичної і філософської концепції дійсності у Шевченка правильніше було б скористатись самими „Гайдамаками“, ніж обмежитись тільки вступом до них, вступом, поетичні образи якого покликані підкреслити контраст між уявною, байдужою величчю і безконечністю природи, з одного боку, і земним, „суєтним“, суцям характером усіх подій революційної поеми—з другого.

Естетична концепція дійсності в творах Шевченка вражає багатством драматичних елементів. Дійсність вривається в душу поета не безконечною ліричною піснею, не ідилічними картинами, не як втілення безхмарного щастя і спокою. Вона постає перед ним—і, отже, й перед читачами його творів—як велична і трагічна картина боротьби. Кожна з його поем — надзвичайно глибока людська драма, або кілька драм, майстерно об'єднаних провідною ідеєю, загальним історичним фоном. Ми не говоримо вже про те, що внутрішнє відчуття драматичності в сприйманні життя часто примушувало Шевченка класифікувати життєві події за драматичними жанрами, поділяючи окремі частини на акти, сцени і т. д. Так, Шевченко бачив перед собою не просто смішне або трагікомічне видовище, а водевіль, драму, вертеп, з усіма дійовими особами в їх своєрідному сценічному освітленні. „Со мною,—безперечно, від свого імени говорить Шевченко в повісті „Капитанша“,—впрочем, это часто случается, да, я думаю, и со всяким: на каком-нибудь самом простом слове построишь целую драматическую фантазию, не хуже прославившегося в этом фантастическом роде почтенного Н. Кукольника. Так слу-



Балерина Тальоні.

чилося и теперь: слово „капитанша“ разделілося у меня уже на акты, сцены, явленія, и уже чуть-чуть не развязалася драма самой страшной катастрофой, как начали смежаться мои творческие вежды, и я заснул богатырским сном“¹.

В „Наймичке“ сільське життя змальовується як якась ідилія (якщо можна говорити про ідилію в суворому й виснажливому трудовому житті)—до приходу в село драгунів, які „только что вступили, сейчас завязали драму“².

¹ Твори, т. III, стор. 319 — 320.

² Там же, стор. 10.

Таких прикладів можна було б навести дуже багато, але вони ще не розв'язують питання про драматизм в естетичній концепції дійсності у Шевченка. Не розв'язує цього питання і вказівка на часте користування Шевченком прийомами контрасту, протиставлення, такого сприятливого для драми. Шевченко вчить за „прекрасными, умильтельными картинами“, на їх „светлом, розовом фоне“ бачити відштовхуючі, страшні плями, розуміти „унылые мелодические песни... прекрасных жниц“, що примушують гірко всміхатись, стверджує, що пейзаж, „не оживленный человеческой фигурой“, мертвий і справляє неприємне враження. Він іде за куліси до порхаючої чудесниці Тальоні—і бачить її там, коли вона лежить „в вольтеровских креслах с разинутым ртом и раздутыми, как у арабской лошади, ноздрями“, бачить, що по обличчю її, „как мутные ручьи весной, текут смешанные с потом белила и румяна“¹.

Шевченко любить вказувати на безконечні контрасти природи, суспільства, психологічного світу людини, любить розкривати суперечливість буття.

Але художник, який віртуозно грає контрастами, який змальовує героїв, що зазнають нескінченних вагань, зрадливості „долі“ і зовнішнього світу, аж ніяк не наблизиться до драматичної трактовки картини світу. Герой, який загубився у величезному світі, який іде від одного вчинку до іншого залежно від щоразу змінюваних обставин, герой, переслідуваний містичними силами, жертва фатального збігу подій, герой, уся енергія якого зосереджена на боротьбі з власним роздвоєнням, без могутніх потоків волі, спрямованих у зовнішній світ,— такий герой все таки не буде ідеальним героєм драми, і зображення його життя буде бідне і бліде з погляду справжнього драматизму.

Елементи драматизму в сприйманні дійсності в творчості Шевченка тому такі значні й важливі, що він, глибоко розуміючи суперечливість дійсності, зовнішньою формою прояву якої є контрастність, сприймає суперечливість як процес боротьби реальних осіб, реальних історичних сил між собою. Рух життя в поемах Шевченка—це розвиток драматичної боротьби героїв, сильних, охоплених єдиною пристрасстю, суть життя яких—у подоланні реальних перешкод, що стоять на шляху до досягнення їх мети. Їх життя—в боротьбі, у вчинках, у прийманні рішень. Ні невідома божественна сила, ні природжені пороки людства, ні сліпий випадок не розв'язують долі людей. Їх вирішують самі люди в процесі боротьби і сутичок. І людина, як пра-

¹ Твори, т. IV, стор. 162.

вило, цікавить Шевченка в найдраматичніші, найтрагічніші дні і хвилини її життя, коли вся її сила, воля і розум проявляються з особливою, винятковою яскравістю. З ряду днів і років життя героїв своїх поем Шевченко вибирає для описів ті вирішальні, близькі до катастрофи дні, які можуть сказати про людину більше, ніж усе життя її. В цьому вчителем Шевченка міг бути Шекспір з його надзвичайним умінням вибирати найважливіші моменти в житті героїв своїх трагедій.

II

Ознайомився Шевченко з театром ще в юнацькі роки, і це було, як підтверджують історичні факти, ознайомлення з театром російським. Передова на той час культура російського народу, з політичними устремліннями таких сучасників поета, як Пушкін, Гоголь, Грібєєдов, Белінський, Островський, а на сцені — Щепкін, Мочалов, Мартинов, Садовський і інші, — відіграла у формуванні світогляду Тараса Григоровича вирішальну роль і мала величезний вплив і на його творчість. Не дивно тому, що Шевченко написав цілий ряд поетичних і прозаїчних творів російською мовою; не дивно, що і свої драматичні твори він також, — безперечно, під впливом Петербургського театру, — написав російською мовою і готував для столичної сцени.

Це сталося не тому, що на Україні не було театру: театр був, але відігравав він у суспільному житті далеко не першорядну роль. Піднесення ж, яке почалося з поширенням на сцені творів Котляревського („Наталка-Полтавка“ і „Москаль-чарівник“), не застало Шевченка на Україні, і з українським театром Шевченко ознайомлюється або через Щепкіна і Гулака-Артемівського, перебуваючи чи то в Петербурзі, чи в Москві, чи в Нижньому Новгороді, або ж через Карпа Соленика, знаменитого актора українського театру першої половини XIX століття, якого Шевченко бачив під час однієї з своїх подорожей на Україну в 1845 р.

Початок XIX століття на Україні — це час народження професіонального українського театру. В стінах духовних академій і шкіл доживала так звана шкільна драма; в народі поруч з обрядами і ігрищами, які мали в собі досить сильні елементи драми і театру, користувалися великою любов'ю народні лялькові театри, так звані вертепи; в маєтках великих поміщиків існували, запроваджені за прикладом російських дворян типу Шереметьєва, кріпацькі театри. Так, відомо, що на Чернігівщині кріпацький театр був у графа Завадовського, в с. Спиридонова Буда тримав кріпацький

театр Ширай, в с. Качанівці — Тарновський. На Полтавщині відомий кріпацький театр в с. Кибинцях поміщика Трошинського, на сцені якого до речі, виставляв свої п'єси і брав участь в організації вистав у цьому театрі В. Гоголь. У Ромнах існував цирк, а в маєтку Гавриленка — в с. Озерки (колишнього Кобеляцького повіту) був навіть збудований спеціальний кам'яний будинок для театру, з трьома ложами і партером, — тут згодом виступав наїздом і М. С. Щепкін.

Деякі з цих кріпацьких театрів своїм призначенням поступово виходили за межі просто панської розваги, ставали на шлях професіоналізації і проймались комерційним духом. В Росії вів перед щодо цього театр кн. Шаховського, на Україні — театр Ширая, який в 1801 р. навіть виїжджав на гастролі до Києва.

Гастролюють на Україні також і різні трупи польських, французьких, а згодом і італійських акторів (наприклад, в Одесі). Але ці закордонні гастролери змістом своїх п'єс і невисоким художнім рівнем постановок далеко не задовольняли вимог передової частини тодішніх глядачів, а тому і не мали того впливу на розвиток українського театру, як російський театр, особливо після появи „Горе от ума“ Грібєєдова і „Ревизора“ Гоголя.

У столичних театрів було чому повчитись і таким трупам, як трупа Штейна в Харкові, що вважалась однією з кращих провінціальних труп на півдні Росії.

Наскільки ж високо стояло мистецтво цієї і деяких інших подібних до неї труп, можна уявити з враження М. С. Щепкіна, яке лишилось у нього від першого ознайомлення з цією трупою, до складу якої він був запрошений самим Штейном.

„Підходячи до театру, я зовсім розчарувався: я уявляв собі, що в такому місті, як Харків, театр — красивий будинок, а замість того побачив якийсь дощатий балаган. Коли ми зійшли на сцену напівзруйнованими сходами, то спочатку в темряві нічого не було видно; потім, оглянувшись трохи, Барсов, знайомий уже раніше з власниками театру (їх було двоє: Штейн — німець і Калиновський поляк), представив мене їм, як кращого з своїх товаришів. Тут же він познайомив мене і з хазяїном нашої квартири, актором Угаровим, першим коміком харківської сцени, і коли нас познайомили, він одразу взяв мене за руку і підвів до дружини Калиновського з такими словами: „Ніна Іванівна Калиновська, перша наша актриса — з вогнем баба“.

Тим часом артисти почали знову перервану нашим приходом репетицію. Дон-Жуана грав Калиновський, Лепорелло — Угаров. Коли я почав вслухатись у розмови дійових

осіб, то зовсім зніжковів: я знав Мольєрового „Дон-Жуана“, але це був не той, а інший і точно інший.

Цей Дон-Жуан був перекладений з польської п. Петровським, який, як видно, не знав добре російської мови; переклад цей був така галімаття, що я не міг зрозуміти, як можна було грати таку п'єсу в університетському місті, як Харків¹.

„Перевагу гри,—згадував Щепкін,—вбачали в тому, коли ніхто не говорив своїм голосом, коли гра складалася з надзвичайно спотвореної декламації, слова вимовлялись якнайголосніше і майже кожне слово супроводилось жестами.

Особливо в ролях любовників декламували так пристрасно, що згадати смішно. Слова: любов, пристрасть, зрада—вигукувались так гучно, як тільки вистачало сили в людини; але гра фізіономії не допомагала акторові. Вона лишалась в тому ж натягнутому, неприродному положенні, в якому з'являлась на сцену. Або ще, коли, наприклад, актор закінчував якийнебудь сильний монолог, після якого повинен був іти з сцени, то прийнято було на той час, як правило, піднімати праву руку вгору і таким чином виходити зі сцени“².

Так критично оцінювати театральні явища міг тільки геніальний Щепкін, видатний актор-реаліст.

Український театр став на шлях сценічного реалізму завдяки, з одного боку, високому зльотові реалістичного напряму російської театральної культури і, з другого, завдяки тому новому напрямові, якого надавали йому драматичні твори І. Котляревського, Г. Квітки, що знайшли достойних на сцені інтерпретаторів в особі того ж М. С. Щепкіна, потім К. Т. Соленика, І. Х. Дрейсіха, а згодом—в 70-80-і роки—М. Л. Кропивницького, М. К. Садовського, П. К. Саксаганського і М. К. Заньковецької.

І хоч в нашому розпорядженні немає матеріалів, які б підтверджували безпосереднє ознайомлення Шевченка з кріпацьким театром на Україні, хоч, крім запису в щоденнику, який стосується відвідування поетом ярмарку в Ромнах (1845 р.) і зустрічі з видатним українським актором Карпом Солеником, немає ніяких свідчень, які б зв'язували біографію Шевченка з діяльністю театру на Україні в 40—50-х рр. минулого століття, проте світло на це питання проливають ще й російські повісті, особливо одна з кращих повістей Шевченка—„Музыкант“ (кінець 1854—початок 1855 р.).

Повісті „Музыкант“, „Капитанша“, „Несчастный“ з меншими підставами, ніж „Художник“, можна назвати автобіо-

¹ М. С. Щепкін. Записки актера. „Academia“, 1933, стор. 145—147.

² Там же, стор. 140—141.

і графічними, але немає й найменшого сумніву, що величезний фактичний матеріал, щедро розкиданий автором у цих творах, не тільки береться ним з власного досвіду, що цілком природно, але й зберігається в них з такою хронологічною послідовністю, з такою точністю і в такому тлумаченні, яке безпосередньо вказує на їх автобіографічний характер. Це питання досить докладно розглянуте дослідниками прози Шевченка, і ми пошлемося тільки на один приклад, що стосується театру і підтверджує висловлену думку.

Герой повісті „Капитанша“, зупинившись у приятеля, відставного ротмістра М. Н., читає великий рукопис під назвою „Капитанша или великодушный солдат — рассказ самовидца“. Цей рукопис і є, власне, повістю про капітаншу. Герой і автор рукопису, відставний ротмістр, з захватом розповідає про здібності своєї юної вихованки Варочки: „... Перед ним стоит Варочка и просит у него барабанные палки; он ей подал, она взяла палки да как приударит поход, так что твой барабанщик! Я просто удивился: настоящая Сѳгка Regimentu [„Дочь полка“], что в прошлом лете в Ромнах польские актеры представляли“¹.

Ця згадка збігається з записом у щоденнику (23/І 1858 р.) про театральні видовища в Нижньому, з якого ясно, що оперету Доніцеті Шевченко справді бачив ще до заслання (за щоденником в Петербурзі).

Дуже цінною є згадка про відвідування Шевченком села Сокиринці, яку ми знаходимо на початку повісті „Музыкант“. В Сокиринцях здавна існував вертепний театр, обладнання якого зберігається тепер у Київському театральному музеї. Можна гадати, що Шевченкові була відома ця форма народної театральної вистави. В своїх повістях і листах він неодноразово, оцінюючи якунебудь подію або пригоду, вживає вираз вертеп у поєднанні з іншими образами, — цей вираз не дозволяє сумніватись у тому, що слово вертеп використовується ним у театральному розумінні.

Інше місце повісті „Музыкант“ виявляє надзвичайно добру обізнаність Шевченка з життям кріпацького, поміщицького театру, його репертуаром і потворним побутом. Уривок з листа нещасного музиканта, в якому розповідається про трагічну долю вихованки поміщика Арновського — m-lle Тарасевич, треба віднести до кращих описів кріпацького театру і долі безталанних акторів у нашій літературі.

Ось як розповідає Шевченко про організацію одного з кріпацьких театрів:

„Кроме разных улучшений по имению, от которых мужички запищали, он (поміщик Арновський. — Авт.) завел

¹ Твори, т. III, стор. 342.

у себя оркестр (это прекрасно), сначала наемный, а потом и крепостной, выстроил великолепный театр, выписал артистов и завел театральную школу, разумеется, крепостную. Пирам и банкетам конца не было... Когда же собственные актрисы подросли и начали уже играть роли любовниц и одалисок, то он, смотря по возрасту и наружным качествам, учредил из них гарем на манер турецкого султана¹.

2025873
В устами нещасної m-lle Тарасевич, яка стала жертвою ласолюбця, Шевченко розцінює репертуар кріпацького театру. Марія Тарасевич, після тяжкої хвороби, перебуваючи під впливом музики, яку вона подовгу слухала, бо кімната музикантів була в одному флігелі з пансіоном, в якому лежала хвора вихованка, вирішує йти на сцену, але їй не подобається репертуар „домашнього театру“. Її розум і уяву полонили образи Сінава і Трувора, образи безсмертного „Гамлета“, з яким вона ознайомилась у переробці Вісковатова.

„Я дни и ночи, — розповідає m-lle Тарасевич, — бредила Офелією, а делать было нечего: я для своего дебюта при-
нуждена была выучить роль дочери Льва Гурыча Синичкина. Успех был полный, и я окончательно погибла“².

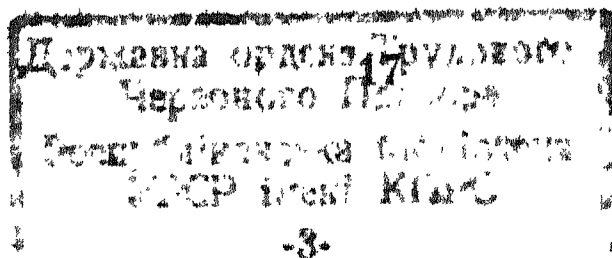
Домашній театр Арновського, створений фантазією поета, а можливо списаний з якогонебудь добре відомого Шевченкові поміщицького театру, треба віднести до категорії помісних театрів, що існували як розважальні заклади, в яких демонструвались розкіш і багатство. Ніколи сценічне мистецтво і серйозний репертуар не цікавили розпорядників і власників цього театру. Але цей театр-„гарем“ відвідав великий М. І. Глінка, який бував у багатьох селах і садибах України, шукаючи і добираючи „певчих для придворної капелли“³. Це особливо змушує замислитись над тим, що все, розказане Шевченком нібито в устами Марії Тарасевич, — не вигадка, а правда. Шевченко надзвичайно точний в тих випадках, коли в свої розповіді вплітає історичні імена, імена друзів, художників або музикантів. Він не міг, ставлячись з благоговійним трепетом до Михайла Івановича Глінки, випадково, не маючи ніяких підстав на те, називати його ім'я в зв'язку з долею Тарасевич. Глінка, як розповідає m-lle Тарасевич, побачивши її на сцені, знайшов, що вона — „велика актриса“:

„Однажды, — розповідає Тарасевич, — я (мне аккомпанировал сам Глинка) пела для гостей из его еще не оконченной тогда оперы „Руслан и Людмила“ арию, — помните,

¹ Твори, т. III, стор. 208.

² Там же, стор. 211.

³ Там же, стор. 211.



в чертогах Черномора поет Людмила?"¹. Це повторне, діловите нагадування про Глінку не лишає майже сумніву в тому, що образ вихованки п. Арновського не вигаданий поетом, що за ним ховається жива людина, відома Шевченкові безпосередньо або з розповідей.

В Петербурзі двадцятилітній юнак ознайомлюється з одним з найбільших театрів. Події, описані Шевченком у повісті „Художник“, цілком відповідають подіям з життя самого Шевченка під час його перебування у маляра Ширяєва. А події театрального життя, з якими зустрічається герой повісті, цілком відповідають театральним подіям столиці того часу. Це дає право розглядати повість „Художник“ як автобіографічну і створює можливість з'ясувати, користуючись наведеними в ній театральними фактами, деякі деталі першого ознайомлення Тараса Григоровича з театром.

Герой повісті розповідає, як після випадкового знайомства з хлопчиком, що змальовував у Літньому саду скульптури, його новий знайомий (тобто Шевченко. — *Авт.*) одного разу не з'явився в сад, як то було з ним умовлено. Другого дня хлопець виправдувався тим, що працював у театрі і тому не міг прийти. Звіряючи цей факт з історичними даними, переконуємось, що справді архітектор Кавос переробляв внутрішнє оформлення Великого театру і Шевченко від маляра Ширяєва, під керівництвом Кавоса, виконував рисунки для арабесок і орнаменту плафона театру (театр, до речі, відкрився в 1836 р., після ремонту). Нема сумніву, що Шевченко відвідував саме Великий театр, а коли так, то, безперечно, юний художник скоро побачив кілька вистав цього театру і захопився ними. Про це далі і сам Шевченко розповідає в устами того ж художника:

„Работы в Большом театре были окончены, театр открыт, и очаровательница Тальони начала свои волшебные операции. Молодежь из себя выходила, а старичье просто бесновалось. Одни только суровые матроны і отчаянные львицы упорно дулися и во время самых неистовых аплодисментов с презрением произносили: — *Mauvais genre*, — а неприступные пуританки хором воскликнули: — Разврат! разврат! открытый публичный разврат! — И все эти ханжи и лицемерки не пропускали ни одного спектакля Тальони. И когда знаменитая артистка согласилась быть *princesse Tribeskoу* — они первые оплакивали великую потерю и осуждали женщину за то, чего сами не могли сделать при всех косметических средствах“².

¹ Твори, т. III, стор. 211.

² Там же, т. IV, стор. 156.



Александрінський театр. Петербург.

Тальоні неодноразово згадується у Шевченка, і прихильне ставлення до неї, яке ми відчуваємо у самого поета, не відрізняється від тих захоплених вигуків, які знаходимо в тогочасній петербургській пресі. Славнозвісна „качуча“ з балету „Хітана“ потрясала глядачів. Не менш захоплений був виконанням Тальоні цього танцю і сам Шевченко.

В іншому місці „Художника“ поет оповідає:

„На-днях случайно зашли мы в Михайловский театр. Давали „Тридцать лет, или жизнь игрока“ — пересоленная драма, как он (Брюллов.—*Авт.*) выразился. Между вторым и третьим [актом], он ушел за кулисы и одел Каратыгина для роли нищего. Публика бесновалась, сама не знала отчего. Что значит костюм для хорошего актера!

Тальони уже приехала в Петербург и вскоре начнет свои волшебные полеты“¹.

І ще далі:

„И сегодняшний день мы заключили спектаклем. Давали Шиллеровых „Разбойников“. Оперы почти не существует, изредка появится или „Роберт“, или „Фенелла“. Балет или, лучше сказать, Тальони всё уничтожила“².

¹ Твори, т. IV, стор. 188.

² Там же, стор. 192.

А в листі до Г. С. Тарновського (1843 р.) поет, між іншим, повідомляв: „...У нас була виставка в Академії і дуже добра. А тепер через день дають „Руслана і Людмилу“. Та що то за опера, так ну! А надто як Артемовський співа Руслана, то так, що аж потилицю почухаєш, далєбі правда! Добрий співака, нічого сказати“.

Описуючи в „Художнике“ свій робочий день у Петербурзі під час навчання в Академії художеств, Шевченко говорить про театр: „К семи часам в классы приходит Штеренберг, и мы или идем в театр, или, немного погулявши по набережной, возвращаемся домой...“¹. В іншому місці повісті, поет, міркуючи про чудесне, Овідійове перетворення, порівнюючи своє становище учня ширяєвської артїлі, замазюри в тиковому халаті, з становищем учня Академії, улюбленця великого Карла, — зауважує: „Или, бывало, промыслишь как-нибудь эту бедную полтину и несешь ее в раек, не выбирая спектакля; и за полтину, бывало, так чистосердечно нахохочуся и горько наплачуся, что иному и во всю жизнь свою не придется так плакать и так смеяться. И давно ли это было?.. Теперь, например, я уже иначе не иду в театр, как в кресла и редко когда в места за креслами, и иду смотреть не что попало, а норовлю попасть или на бенефис, или на повторение бенефиса, или хоть и старое что-нибудь, но всегда с выбором“².

Роки першого перебування Шевченка в Петербурзі взагалі багато дали йому в розумінні безпосереднього, близького ознайомлення з театром і його діячами. Від цього часу у Шевченка залишається сила театральних вражень і спостережень. У цей же період він слухає геніальні оперні твори російських і західно-європейських композиторів, розвиває свій музикальний смак і на все життя зберігає захоплено-любове ставлення не тільки до рідної і близької йому народної пісні, думи, балади, але й до найскладніших симфонічних і оперних творів знаменитих композиторів. А суворий щодо оцінок театру учитель його, Карл Брюллов допомагав і своєму учневі виробити у собі таке ж критичне ставлення до явищ театрального життя. Недарма ми не знаходимо у Шевченка жодної огульної, чи то позитивної, чи негативної оцінки. Не висловлюючи своїх вражень у формі рецензій, він, проте, глибоко аналізує для себе бачене і завжди має власний принципіальний погляд, хоча б був дуже захоплений виставою. Так, про оперу Глінки „Иван Сусанин“, бачену в 1845 р., він через 13 років, повернув-

¹ Твори, т. IV, стор. 193.

² Там же, стор. 217.

шись з заслання, занотовує після повторного перегляду: „Гениальное произведение! Бессмертный М. И. Глинка! Петров в роли Сусанина попрежнему хорош и Леонова в роли Вани — хороша, но далеко не Петрова, которую я слушал в 1845 г.“¹. Шевченко був справжнім знавцем театру, вимогливим його цінителем, високим знавцем драматичної літератури. Так, наприклад, перебуваючи в засланні, в 1855 році він на пам'ять цитує вірші із знаменитої свого часу трагедії Озерова „Эдип в Афинах“².

Шевченкові вдається в цей перший період свого петербургського життя (1831—1845) бачити твори європейської класики, слухати видатні музикальні твори геніальних композиторів: Шуберта, Мендельсона („Сон в Ивановскую ночь“), Гайдна („Сотворение мира“), Ліста і багато інших.

Живучи протягом п'ятнадцяти років у Петербурзі, Шевченко не був безстороннім свідком незвичайного періоду в історії російського театру. Приїзд Шевченка в Петербург (1831 р.) майже припав на час першої постановки комедії Грібоедова „Горе от ума“. В 1836 р. був поставлений „Ревизор“ і в тому ж році починається часте відвідування театру Шевченком, інтелектуально розвиненим і творчо вимогливим юнаком. Трохи згодом Шевченко ознайомлюється з статтями Белінського і Гоголя про мистецтво і літературу — і вони залишають глибокий слід у його свідомості.

30-ті роки ХІХ століття — це період занепаду наслідувального, декламаційного театру в Росії. Останні з видатних представників декламаційного, псевдокласичного театру — геніальний Каратигін, Брянський та ін. не могли перешкодити крахові цього театру як сценічної школи, як системи, народженню російського реалістичного театру. Вчорашні володарі сцени, залежно від таланту, ставали або мішенню для іронічних випадів, в'їдливих дотепів, спрямованих проти косних театральних традицій, або лишались, подібно до Каратигіна, поодинокими геніальними представниками на пряму, який ставав надбанням історії. Один за одним виступали на сцену російського казенного театру видатні актори: палкий романтик Мочалов, Щепкін, Мартинов, Самойлов, Садовський, Живокіні та ін.

Проте, переважну частину репертуару становили не „Горе от ума“, „Ревизор“ або перекладні класичні твори, а сирій потік другосортних і третьосортних п'єс, історичних мелодрам і водевільних дрібничок. Так, наприклад,

¹ Твори, т. V, стор. 255.

² Там же, т. III, стор. 373.

в Александрінському театрі в сезон 1837-38 року було поставлено 168 п'єс, з них 94 водевілі¹.

„Я зробився тут на сцені, — писав М. С. Щепкін Сосницькому 22 квітня 1836 р., — якоюсь ходячою машиною, або „вічним дядею“: я давно уже забув, що таке комічна роль...“ Шаховской, Загоскін, Коцебу, банальні водевілі, безліч слізливих сентиментальних драм, „історичних п'єс“, які за три версти віддавали квасним патріотизмом, — ось з чого, переважно, складався репертуар. До цієї мішанини „французького з нижегородським“, ремісницької мішанини різних стилів, напрямів і драматургічних обдаровань треба додати різноголосицю сценічних напрямів — від декламаційності до слізливої мелодраматичності або „водевільної легкості“, що перетворювала навіть Хлестакова в дійову особу французького водевілю; тоді можна буде зрозуміти, яких зусиль повинні були докладати кращі актори того часу — Щепкін, Мочалов, Мартинов та інші, щоб розвивати і удосконалювати російське сценічне мистецтво і — більше того, — спираючись на творчість Грібєєдова, Гоголя, а потім Сухово-Кобиліна, Островського, зробити російський театр в середині ХІХ століття найкращим, художньо найзначнішим театром світу.

Появлення гоголівського „Ревизора“ було, як відомо, не тільки чисто театральною подією. Немилосердно викривальна і гостра сатира на соціальний лад розворушила всю „мочемордію“ від „попечителя богоугодных заведений“ до самого височайшого і „неудобозабываемого Гор-моза“. І подія ця не могла не вплинути на Шевченка, як не пройшла повз його увагу і дальша творчість Гоголя. Шевченко вражений „Ревизором“, він з захопленням читає „Мертвые души“ і в листі до Рєпніної ділиться з нею думками про прочитану повість, не забуваючи одночасно схвально відмітити і ту зміну щодо оцінки Гоголя, яку помітив він у княжни. „Мене захоплює ваша теперішня думка — і про Гоголя, і його безсмертний твір!.. Перед Гоголем треба благоговіти, як перед людиною, обдарованою найглибшим розумом і найніжнішою любов'ю до людей!“². Прибувши в Новопетровську кріпость відбувати заслання, Шевченко в листі до тієї ж Рєпніної відразу ж просить надіслати йому „останній твір Гоголя“ — „Листи до друзів“. Через десять років, в останні дні відбуття заслання, коли поет нетерпляче чекає свого визволення, він писав до Лазарєвського: „Читаю по одному листочку в день біографію

¹ М. Паушкин. Старый русский водевиль. Вид. „Художественная литература“, М. 1937 р.

² Лист до В. М. Рєпніної від 7/III 1850 р.

Гоголя; читаю та й боюся: може й по листочку не стане, поки-то прийде той одпуск“¹. І, нарешті, поет до кінця життя свого не переставав жаліти, що йому не довелось особисто познайомитися з Гоголем: „особисте знайомство з подібною людиною неоцінимо“².

І справді, вплив Гоголя на Шевченка був великий і відбився в його художніх творах і творчих задумах. Гоголівська сатира допомагала Шевченкові до кінця збагнути всю систему знущань з поневоленого народу. Закутий у кайдани неволі, позбавлений можливості будьщо робити, він задумує в майбутньому випустити в світ серію малюнків „Притчу о блудном сыне“, „приноровленную к современным нравам купеческого сословия“. І ось як розуміє поет поставлене перед собою завдання: „Нужна ловкая, меткая, верная, а главное — не карикатурная [сатира], скорее драматический сарказм, нежели насмешка... Мне кажется, что для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как „Жених“ Федотова, или „Свои люди сочтемся“ Островского и „Ревизор“ Гоголя... А средний класс — это огромная и, к несчастью, полуграмотная масса, это половина народа, это сердце нашей национальности, ему-то и необходима теперь не суздальская лубочная притча о блудном сыне, а благородная, изящная и меткая сатира. Я считал бы себя счастливейшим в мире человеком, если бы удался мне так искренно, чистосердечно задуманный мой бессознательный негодяй, мой блудный сын“³.

Цей запис свідчить не тільки про захоплення Шевченка Гоголем, а й про винятково глибоке розуміння поетом величезного прогресивного суспільного значення творчості Островського.

„Мне здесь года два тому назад, — згадує тут же в щоденнику Шевченко, — говорил Н. Данилевский, человек, стоящий веры, что будто комедия Островского „Свои люди — сочтемся“ запрещена на сцене по просьбе московского купечества. Если это правда, то сатира как нельзя более достигла своей цели“⁴.

П'еса „Свои люди — сочтемся“, дійсно, була заборонена до виконання і друкування 28 грудня 1849 р., і Шевченко ані трохи не переоцінив суспільного значення цієї першої комедії Островського, назвавши її розумною, благородною сатирою. Сатира досягла своєї мети, обуривши не тільки

¹ Лист до М. М. Лазаревського від 22/IV 1857 р.

² Лист до В. М. Репніної від 7/III 1850 р.

³ Твори, т. V, стор. 27.

⁴ Там же, стор. 27—28.

імените московське купецтво, але й ненависного „Тормоза“. Сам автор, може, й не бачив величезної викривальної сили свого твору і обстоював п'єсу, посилаючись на те, що „найкращі купецькі фамілії одностайно, гласно висловили бажання бачити мою комедію і в друку і на сцені. Я сам,— писав Островський попечителеві московської навчальної округи В. І. Назімову, — кілька разів читав цю комедію перед численним товариством, яке складається виключно з московських купців, і завдяки руській правдолюбивій натурі вони не тільки не ображались за цей твір, але в найвдячніших виразах висловлювали мені свою подяку за вірне відтворення сучасних хиб і пороків їх стану і палко доводили необхідність дільного і правдивого викриття цих пороків (особливо хибного виховання) на користь свого кола“.

Островський бачить у своїй комедії викриття моральних пороків. Він хоче, щоб „ім'ям Подхалюзіна публіка таврувала порок так само, як таврує вона ім'ям Гарпагона, Тартюфа, Недоросля, Хлестакова та ін.“ Але ретельні стражі моралі і порядку — діячі цензурного комітету були одностайними у визнанні за всією п'єсою політичного викриття, влучної громадської сатири. В своєму висновку про п'єсу члени цензурного комітету — барон Модест Корф і генерал-ад'ютант Н. Н. Анненков писали: „Ні одного характеру, який викликає до себе повагу, ні одної риси або пориву, на якому можна було б з відрадом зупинитися посеред картини цієї моральної низькості“. Цензор Гедеонов виступив на захист зневаженої честі купецького стану: „Всі дійові особи,— писав він наприкінці своєї доповіді,— купець, його дочка, стряпчий, прикажчик, сваха—запеклі мерзотники. Розмови брудні, вся п'єса образлива для російського купецтва“. А Микола І заборонив комедію, давши додатковий наказ генерал-губернаторові Закревському взяти талановитого письменника, майбутню славу російського театру, під нагляд поліції¹.

І хоч глибше ознайомлення Шевченка з драматургією Островського відбулося пізніше, наприкінці 50-х рр., проте це аж ніяк не послаблює тієї ролі, яку відіграли твори Островського в усвідомленні Тарасом Григоровичем суспільного життя і „современных нравов купеческого сословия“. Більше того, Шевченко в оцінці окремих п'єс Островського підносився до високого критичного рівня. Поет використовує кожну можливість, щоб ознайомитися з п'єсами О. Островського і, якщо вірити згадкам ротного командира Косарева, навіть бере участь у виставленні комедії „Свои

¹ Н. В. Дризен. Драматическая цензура двух эпох (1825—1881), вид. „Прометей“, СПб, 1911.

люди — сочтемся“, поставленої силами Новопетровського аматорського гуртка, в ролі Різположенського. В Нижньому Новгороді він читає „Доходное место“, нетерпляче ждучи постановки цієї п'єси на сцені нижегородського театру, дивиться „Праздничный сон до обеда“, „Бедность — не порок“ і „Бедную невесту“.

Крім „Ревизора“ і комедії Островського, Шевченко називає також картину „Жених“ („Сватовство майора“) П. Федотова, яку сам Тарас Григорович не міг бачити, бо вона була закінчена і виставлена тільки в 1848 р. на трирічній академічній виставці, але з ескізами якої він ознайомився, очевидно, ще в Петербурзі. Федотов—один з перших російських художників-реалістів, який глибоко вивчав народний побут, міське купецьке і ремісницьке життя. „Мої сюжети, — говорив про себе Федотов, — розсіпані по всьому місту, і я сам повинен їх розшукувати“. В таких роботах, як „Старость художника“, „Жизнь на чужой счет“, „Сватовство майора“, „Городничий, изображающий себя на параде“, „Первое утро обманутого молодого“ та ін., Федотов виступає не тільки як видатний художник, але і як талановитий спостерігач, викривач суспільних пороків.

Звичайно, і комедія Островського, і картина Федотова поступаються перед сатиричною влучністю, величезною викривальною силою „Ревизора“, який вражає самодержавство, світ хабарників і тунеядців, самодурів і чиновних мерзотників у саме серце. Але Шевченка приваблювало те, що споріднює ці твори, їх суспільне значення, їх реалістичність, сатиричність, здатна будити думки і „спонукати“ юний середній стан. Шевченко, перебуваючи в засланні, далеко від Москви і Петербурга, не знаючи Островського, не знаючи нічого про боротьбу між слов'янофілами і західниками, оцінив комедію Островського так, як оцінювала всю творчість великого викривача „темного царства“ передова, революційно-демократична інтелігенція на чолі з Добролюбовим.

Рембрандт — у живопису, Шекспір — у драматургії, Гоголь — у вітчизняній літературі — ось, здається, найсвятіші, найбільші прив'язаності Шевченка. Не можна не дивуватися послідовності і цільності міркувань поета. Рембрандт був Шекспіром живопису і у висловлюваннях Маркса і Енгельса нерідко визначення „шекспіризація“, „шекспірівська живість і багатство дії“ або „суворі рембрандтівські фарби“ — вживаються як однозначні поняття. Надзвичайно цікаво, що наприкінці 50-х років у художньому світі Петербурга Шевченкові-офортисту дають ім'я „руського Рембрандта“. Шевченко цинив більше за інших тих художників, яким вдавалось глибше пізнати людину, збагнути різнобарвність

характерів, пристрастей і зобразити дійсність, не прикрашуючи її, не ідеалізуючи, не приховуючи суспільних виразок, пороків і потворностей. Такі художники були близькі Шевченкові-реалісту і сатирику.

Коли в грудні 1857 р. директор нижегородського театру Варенцов запросив Шевченка на репетицію для допомоги в освітленні сцени, Шевченко використав улюблений рембрандтівський контраст світла і тіні, щоб надати сцені найбільшого ефекту і життєвої правдоподібності. Ось що розповідає про це сам Тарас Григорович: „Г. Варенцов мене, как живописца, пригласил сегодня на репетицию, собственно для живых картин, т. е. для освещения этих бестолковых картин. Я по простоте души и попробовал осветить одну из них так, что главная фигура в свету, а прочие в полутоне. Освещение вышло довольно эффектно. Но жалкие маменьки подняли шум, почему одна такая-то освещена, а наши дочки разве хуже ее, что их совсем не видно...“¹ і т. д. Шевченко, очевидно, не надає ніякого значення цій випадковій пригоді, тоді як його ідея використання світла в театрі, створення глибини і „атмосфери“ з допомогою освітлення, ідея Шевченка-живописця набагато випередила сценічну практику російського театру ХІХ ст. і тим більше театру провінціального.

Шевченко прекрасно знав Шекспіра. Куліш свідчить, що „Пушкіна він знав напам'ять. А Шекспіра возив з собою, куди б не їхав“². Про величезний інтерес Шевченка до безсмертного елізаветинця говорять його листи і записи в щоденнику. 1 лютого 1847 р., незадовго до арешту і заслання, Шевченко в листі з Борзни до Костомарова просить: „Та ще ось що: пошліть Хому до мого товариша, нехай він візьме у нього портфель, ящик, або скриньку з красками й Шекспіра...“. 11 грудня з Орської кріпості він у листі до Лизогуба знову просить: „...Якщо знайдете в Одесі Шекспіра, переклад Кетчера, або Одісею, переклад Жуковського, то пришліть...“¹, одержавши, нарешті, від Лизогуба том Шекспіра, Шевченко з захопленням пише йому про свою радість³.

Через 10 років у листі з Нижнього Новгорода до Лазаревського (21 січня 1858 р.) Шевченко знову згадує Шекспіра: „...А ти, мій друже єдиний, — пише він, — купи мені Шекспіра, переклад Кетчера, і пісні Беранже, Курочкина, та як успієш, то оддай і переплести Шекспіра“. Познайомившись у домі Щепкіна з Кетчером, Міном, Кронебергом та ін. наприкінці березня 1858 р., Шевченко одержує від зна-

¹ Твори, т. V, стор. 197.

² П. Куліш. „Основа“ за 1862 р., I, стор. 60.

³ Лист від 7 березня 1848 р.

менитого перекладача Шекспіра в подарунок ряд видань і відмічає в щоденнику: „Кетчер подарил мне все издания своей компании, кроме своего перевода Шекспира: он еще в типографии“¹. В грудні 1858 р. Шевченко дивиться Шекспіра у виконанні Айра Олдріджа. Короткий захоплений відзив про виконання Олдріджа ми вже наводили. Поет і артист дуже скоро стали близькими друзями. Їх споріднювало кріпацьке минуле, ненависть до безправ'я і благородна любов до мистецтва.

Л. М. Жемчужников, художник і друг Шевченка, писав у недавно опублікованому листі до збирача Київської картинної галереї І. М. Терещенка: „Малюнок мій „Покинута“, зроблений і в гравюрі, надзвичайно подобався Шевченкові і він за цей малюнок назвав мене Шекспіром; страшенна похвала в устах Тараса Григоровича, який ніколи не кривив душею“².

Про ступінь розуміння Шевченком, ще в молоді його роки, філософської глибини і величі образів Шекспіра свідчить гальванографія, що ввійшла в число відомих офор-тів поета („Король Лір“, виконана ним для твору Фр. фон Кобелля „Гальванографія“, видана в СПб в 1843 р.: „Гравюра, що зображає Короля Ліра, витравлена з допомогою гальванізму за півгодини“). Вона зображає могутню постать Ліра, який поклав руку на плече відданого блазня. В правій руці блазень тримає професіональний атрибут — палицю з головкою блазня вгорі. Обличчя короля сповнене величі і скорботи. Вони стоять під стрімкою, прибережною скелею, і морські хвилі, бушуючи, разбиваються біля їх ніг. Похмуре небо прорізане розрядом блискавок. Така прекрасна ілюстрація Шевченка до слів короля вигнанця:

Дмїть, вітри, аж полопаються щоки!
Шалїйте! Дмїть! Ви, струменї кипучї,
Залїйте ураганами всі башти,
Шпилї на вежах наших затопїть!
Ви, покарні, сїрчанї блискавицї,
Провїсницї ударїв, що ламають
Дуби в лїсах, огнем своїм палїть
Старечу, сиву голову мою!

„Король лір,“ акт III, сцена 2.

III

Під час першого перебування Шевченка в Петербурзі сталася знаменна подія — приїзд в 1844 р. на гастролі до Петербурга М. С. Щепкіна. Для Шевченка цей приїзд мав

¹ Твори, т. V, стор. 237.

² Лист від 3 січня 1891 р., опублікований у журналі „Образотворче мистецтво“ за 1939 р., № 2.

те значення, що гра Щепкіна стверджувала нове розуміння мистецтва, яке було таке співзвучне думкам самого поета. Крім того, Щепкін уперше в цей приїзд виступив на петербургській сцені в п'єсах І. Котляревського „Наталка-Полтавка“ і „Москаль-чарівник“. Цього разу Шевченко побачив не анекдотичного „Казака-стихотворця“, а малюнок з життя своєї батьківщини, з сцени почув рідну мову і чудесні народні пісні. Коли ж узяти до уваги ту неповторну майстерність, з якою виконував Щепкін роль Макогоненка з „Наталки-Полтавки“ чи Чупруна з „Москаля-чарівника“, коли зважити на ті думки, якими відгукнулись на гру Щепкіна в цих ролях Белінський, Аксаков і тогочасна преса,— тоді стане цілком ясним, яке значення мали ці гастролі для Шевченка. Недарма відразу ж після шеститижневого перебування Щепкіна в Петербурзі Тарас Григорович писав у листі до Я. Г. Кухаренка: „На різдвяних святках наші земляки отут komponують театр у Медичинській академії, так я думав, щоб ушкварить твій „Чорноморський побит“, але тепер уже пізно, а якби ти його звелів переписать гарненько та прислав к великодню, то б це так. А тепер вони вже розучують „Москаля-чарівника“, „Шельменка“, „Сватання на Гончарівці“ і мого „Назара Стодолю“¹.

Спроба аматорів у Медичній академії поставити „Москаля-чарівника“, безперечно, була фактом впливу щепкінських гастролей (як і думка Шевченка дати для сцени і свого, вже написаного тоді „Назара Стодолю“).

Єдиним водевілем петербургських років, про який у пізніших творах („Близнецы“) згадує Шевченко, є „Казак-стихотворец“ кн. Шаховського (СПБ. 1815 р.). Ще І. Котляревський у своїй „Наталці-Полтавці“ (1819 р.) висміяв цей твір, написаний ламаною російською мовою: „Співали московські пісні на наш голос,— говорить Петро, який побував у Харкові в театрі,— Климовський танцював з москалем, а що говорили, то трудно розібрати, бо цю штуку написав москаль по-нашому і дуже поперевертував слова“. Шевченко назвав водевіль Шаховського „нісенітницею на двох мовах“. Невисокі художні достоїнства водевілю не могли не відштовхувати такого вимогливого читача і глядача, як Шевченко.

Шевченко не обмежується самим тільки іронічним зауваженням про водевіль кн. Шаховського, а вказує на його антиісторичність і антинародність. „Мне кажется,— писав він у повісті „Близнецы“,— никто так внимательно не изучал бестолковых произведений философа Сковороды, как князь Шаховской. В малороссийских произведениях почтен-

¹ Лист до Я. Г. Кухаренка від 26/XI 1844 р.

нейшого князя со всеми подробностями отразился идиот Сковорода, а почтеннейшая публика видит в этих калеках настоящих малороссиян. Бедные земляки мои!.. Положим, публика — человек темный. Ей простительно, но великий грамматик наш Н. И. Греч в своей „Истории русской словесности“ находит [в них], кроме высоких эстетических достоинств, еще и исторический смысл. Он без всяких обвиняков относит существование козака Климовского ко времени Петра I. Глубокое познание нашей истории!“¹— вигукує поет іронічно.

Але основною, неприйнятною для поета рисою „Казак-стихотворца“ була його явна, неприхована вірнопідданська тенденція і ура-патріотичність щодо російського двору і „августійшої фамілії“. Те, що змусило Шевченка в 1857 р. так різко висловитися про драму Потехіна „Суд людской — не божий“, не могло сподобатися і молодому Шевченкові, авторові перших поезій „Кобзаря“.

Під впливом найкращих творів російської реалістичної літератури і оперного мистецтва — „Руслана и Людмилы“ і „Ивана Сусанина“ Глінки виховуються погляди Тараса Григоровича на театр, на драматургію, виховується його художній смак, надзвичайна вимогливість до стилю, до художньої цільності творів мистецтва.

В 1845 р. поет подорожує по Україні—і тут йому випала нагода побачити український театр. У Ромнах Шевченко вперше бачить на сцені знаменитого українського актора Карпа Соленика в ролі Чупруна у п'єсі „Москаль-чарівник“.

Актор Соленик — одна з найвидатніших постатей українського театру першої половини ХІХ ст. І хоч матеріалів про його акторську діяльність не лишилось майже ніяких, крім рецензій і спогадів (до нас не дійшло навіть жодного фотознімка цього актора ні в ролях, ні в житті), проте і вони дають нам можливість уявити видатний талант Соленика, його роль в історії українського театру.

„Простота, непримушеність, природність, веселість, чужа фарсам, повне захоплення роллю і особливий молодий якийсь запал і глибоке почуття“²—ось риси, характерні для гри Соленика. Саме цими рисами і чарував актор глядача, ними ж вносив він і в стиль акторської гри ті нові, реалістичні елементи, якими Щепкін, Мартинов і інші сучасники Соленика почали наступ на рутину старих театральних традицій.

Зокрема, в ролях з української драматургії він „різко відрізнявся від інших тим, що особа українця по його грі

¹ Твори, т. IV, стор. 60 — 61.

² „Южный край“ за 1888 р., № 2749.

виходила не простецькою, в'ялою, наівною до глупості, а повною внутрішнього життя і змісту, хоча іноді вона і приховувала розум під маскою простоти. Такий погляд доводить спостережливість і вірне чуття Соленика¹.

Проявив себе Соленик у тих ролях, які були і в репертуарі Щепкіна. Фамусов і Репетілов („Горе от ума“), Хлестаков, Осип, Бобчинський („Ревизор“), Кочкарьов („Женитьба“), Макогоненко („Наталка-Полтавка“), Шельменко (в обох п'єсах Квітки-Основ'яненка), Стецько („Сватання на Гончарівці“)—ось неповний список кращих образів, створених Солеником.

Про те, якої майстерності досягав Соленик у цих ролях, свідчить його слава, що прозвучала далеко поза межами України. Так, М. В. Гоголь, готуючи до постанови свого „Ревизора“ і прагнучи підібрати для його виконання найкращих акторів, у листі до свого приятеля М. Д. Білозерського писав: „Збираємося ставити на тутешньому театрі комедію. Побажайте, щоб її непогано відіграли: це, як самі знаєте, трудненько таки з нашими акторами. Еге, до речі: є в одній мандрівній трупі Штейна, за дирекцією Млотковського, один актор, на ім'я Соленик. Чи не маєте ви за нього якихось відомостей? І якщо вам трапиться зустрінути його десь, то чи не можна його умовити сюди? Перекажіть, що ми усі дбатимемо за нього. Данилевський бачив його в Лубнах і був у захопленні. Справжній комічний талант! Коли ж вам не пощастить побачити його, то може ви дізнаєтеся якось, де він перебуває і куди звернутися до нього“.

Ось як занотував поет свої спогади про Соленика в щоденнику:

„Ильин день. Ильинская ярмарка в Ромни, теперь, кажется, в Полтаве. В 1845 году я случайно видел это знаменитое торжище. Три дня сряду глотал пыль и валялся в палатке покойного Павла Викторовича Свички... Тогда же я в первый раз видел гениального артиста Соленика в роли Чупруна („Москаль-чаривник“). Он показался мне естественнее и изящнее неподражаемого Щепкіна“².

Таку високу оцінку Шевченка Соленик цілком заслужив своєю реалістичною грою, своїм вірним розумінням образу, джерелом якого була глибока спостережливість і знання артистом життя народу.

IV

Арешт Шевченка в 1847 р. і заслання його в далеку Оренбургську кріпость вирвали поета з життя на цілих

¹ „Основа“ за 1861 р., II, стор. 182 — 183.

² Твори, т. V, стор. 79 — 80.

десять років. Та не вдалося і тут царським сатрапам убити в Шевченкові його непокірний, гнівно протестуючий дух. Яким був поет до заслання, таким він і повернувся з нього. Він ще більше змужнів, загартувався—і ніщо не могло похитнути його віру в краще майбутнє, як і ніякі сили не могли ослабити його непримиренної боротьби з самодержавством, з панами-кріпосниками. Не вдалося царським сатрапам ізолювати Шевченка і від життя мистецького, літературного. В листах до друзів, тих справжніх друзів, які не покинули Шевченка і після його арешту, знаходимо неодноразові просьби поета надіслати йому ту чи іншу літературну новинку.

В засланні поет, крім ряду художніх творів і малюнків, задумав навіть, у зв'язку з однією подією місцевого життя, „выкroить водевиль для здешней публики“. В своєму щоденнику він занотовує детально розроблений сюжет і назву цього водевіля: „Свадебный подарок, или недошитая кофта“.

Вся жахлива картина заслання уявляється Шевченкові як „отвратительный спектакль“, як „вертеп мерзостей“.

Поет рветься на волю. Він мріє про Академію, Ермітаж, театр. „Но почему же не верить мне, что я хотя к зиме, но непременно буду в Петербурге? Увижу милые моему сердцу лица, увижу мою прекрасную Академию, Эрмитаж, еще мною не виденный, услышу волшебницу оперу. О, как сладко, как невыразимо сладко веровать в это прекрасное будущее“¹.

Після страшних десяти років заслання Шевченко спиняється в Нижньому Новгороді.

Він читає книжки, журнали, ходить до старих і нових знайомих, відвідує театр, знову повертається до інтенсивної літературної творчості і відразу ж накреслює план зустрічі з М. С. Щепкіним. Судячи з записів у щоденнику, Шевченко під час свого перебування в Нижньому приділяв театрові чимало уваги. Тогочасний нижегородський театр нічим особливим не відзначався, проте, його спектаклі Шевченко сприймав з цікавістю. „Лучше хоть что-нибудь, нежели ничего,—занотував він у своєму щоденнику.—Другой день нет спектаклей, бедных нижегородских спектаклей. И будто чего-то необходимого недостает“².

— „Спектаклі в Нижегородському театрі,—згадує П. Морозов,—звичайно давались узимку тричі на тиждень, а в літньому театрі, на ярмарку, щодня. Публіка партеру була здебільшого все одна і та ж: біля оркестру незмінно можна

¹ Твори, т. V, стор. 25.

² Там же, стор. 213.

було бачити завзятих театралів Сапожнікових, красиву постать стрункого, високого старика з сивим кучерявим волоссям,— декабриста Івана Олександровича Анненкова, який був першим головою Нижегородської губернської земської управи, завжди свіжовиголеного і дбайливо одягненого Костянтина Антоновича Шрейдерса, що в 1857 р. дав притулок у себе Шевченкові, який випадково потрапив до Нижнього, близько зійшовся із нещасним вигнанцем-поетом, його друзів — архітектора М. А. Фреліха і молодого аптекаря Н. В. Евеніуса і ще кількох інших осіб, усім нам більш-менш близько знайомих“...

„... Приїздили в театр представники нижегородського купецтва, які займали звичайно ложі з усіма своїми чадами і домочадцями, з харчами і напоями, щоб було чим зайнятись в антрактах: дехто з купців у величезних лисячих шубах і валяних калошах прямо йшли в перший ряд, де шубу підстиляли під себе, а калоші ставили під крісла“.

„Репертуар... відзначався надзвичайною і характерною різноманітністю. З одного боку, театр жив ще традиціями 40-х років і на сцені раз-у-раз з'являлись драми Полевого і Кукольника, старовинні водевілі і навіть опери, подібні до „Аскольдовой могилы“, „Волшебного стрелка“ і „Волшебной флейты“; одного разу була поставлена і дуже сподобалась публіці феєрія „Вот так пилюли, что в рот, то спасибо“, обставлена в розумінні театральної техніки досить пристойно. Часто давались також французські мелодрами, як, наприклад, „Серафима Лафайль“, „Графиня Клаладье де Обервиль“, „Женевская сирота“, знамените „Материнское благословение“, перекладене Некрасовим, „30 лет или жизнь игрока“, „Детский доктор“ та ін. Поруч з ними йшов „Гамлет“, лермонтовський „Маскарад“. Любила публіка також і старовинні маленькі опери: „Сорока-воровка“, „Дочь полка“, „Кетли“, „Женщина-лунатик“ і „Сиротка Сусанна“ і т. п., в ту пору в столицях уже давно здані в архів. З другого боку, все сильніше з'являлись нові театральні віяння: п'єси Островського, Потехіна, Пісемського“¹.

Таку різнобарвну щодо репертуару картину побачив на сцені нижегородського театру і Шевченко.

Островський і Потехін, Пушкін і Коцебу, Гоголь і Котляревський,— ось ті надзвичайно різнорідні автори, п'єси яких ставились на сцені нижегородського театру за часів перебування там Шевченка. Як відомо з поширених запи-

¹ П. Морозов. Воспоминания о Нижегородском театре 60-х годов. „Ежегодник императорских театров“ за 1910 р., вип. III, стор. 7—27. Про нижегородський театр див. також: Гациский—„Нижегородский театр“.

сів у щоденнику, поет зумів розібратися в цій строкатій картині, давши спектаклям і п'есам глибоку і точну оцінку. Так, в записі від 1 жовтня з різнобарвної картини вечора він безпомилково виділив геніальний твір Моцарта, який не міг не захопити поета на фоні ремісницького провінціального виконання посередніх п'ес. Творові „Суд людской — не божий“ — Потехіна, драматурга побутової школи, який замінив суспільну сатиру і психологічний реалізм О. Островського натуралістичним зображенням побуту, лубочною народністю, Шевченко дав виключно негативну оцінку.

До того ж поет добре відчував неприємну солодкуватість вірнопідданського патріотизму драми Потехіна, що, як відомо, закінчується словами: „Один у меня отец—царь батюшка. Ему пойду служить, за него, да за матушку Россию сложу свою голову победную“. В записі від 6 жовтня Шевченко іронічно висловлюється про драму німецького драматурга Коцебу „Сын любви“ і про водевіль „Путаница“¹, який називає лубочним. Неважко побачити, що негативне ставлення Шевченка до перебільшеної мелодрами, „кривавої драми“, до беззмістовного водевіля збігається з думками М. В. Гоголя, який вважав мелодраму і водевіль „незаконними дітьми літератури“².

Серед дальших записів є позитивний відзив про інсценіровку пушкінського „Станционного зрителя“ і негативна оцінка п'єси Островського „Праздничный сон до обеда“. Слід відмітити, що Тарас Григорович не мав можливості прочитати останню п'єсу і ознайомився з нею безпосередньо у виконанні нижегородської трупи. До того ж „Праздничный сон до обеда“ належить до малопопулярних п'єс знаменитого драматурга, і докір Шевченка („повторення і повторення в'яле“) не безпідставний. За даними, які публікує В. Філіпов у статті „Театр Островського“³, за 12 років—з 1875 по 1886 р. включно—„Праздничный сон до обеда“ витримав усього 35 спектаклів, з яких 7 пройшло в Москві і Петербурзі, а 28—у провінції. З записів Шевченка стає так само очевидним, що драматургія Островського, Гоголя і Котляревського починала завойовувати своє право і на далеких провінціальних сценах, витісняючи різноманітні „криваві драми“. Для нижегородського театру цей процес прискорив своїми виступами в „Ревизоре“, „Москалі-чарівнику“, „Бедность—не порок“ і „Матросе“ М. С. Щепкін, який приїхав побачитись після довгої розлуки з своїм давнім другом—Шевченком.

¹ Федорова.

² Стаття „Петербургская сцена в 1835—36 гг.“

³ А. Н. Островский. Дневники и письма. 1937, стор. 55.

Відносини Щепкіна і Шевченка, цих двох великих людей, які походять з кріпаків, заслуговують спеціального розгляду. Зустріч їх у Нижньому відбила всю силу їхньої дружби, всю велич обох постатей у боротьбі за правду в мистецтві.

Немає сумніву, що Щепкін знав про Шевченка уже з того часу, коли вийшли з друку перші твори поета, зібрані в „Кобзарі“ (1840 р.). „Він відразу вгадав у молодому авторі майбутнього великого поета. Він з захопленням почав поширювати в літературних колах Москви його вірші. Особливо добре читав він: „Думи мої, думи мої, лихо мені з вами“ (Т. Щепкіна-Куперник)¹.

Знайомство Шевченка і Щепкіна почалось, на думку більшості біографів і дослідників, у 1843 р. В цьому році поет їде на деякий час на рідну Україну і по дорозі двічі проїжджає через Москву. Неважко припустити, що поет, уже тоді палко любимий Щепкіним, відвідав великого актора, слава якого на цей час прогриміла на весь світ. В усякому разі, з цього часу — кінця 1843 р. і початку 1844 р. — між Шевченком і Щепкіним встановлюються дружні відносини. В 1844 р. Шевченко присвячує своєму другові твори „Пустка“ і „Чигирин“. У тому ж році, як ми вже писали, Щепкін проводить понад місяць у Петербурзі на гастролях, і хоч в літературі немає ніяких вказівок про зустріч поета і актора в той період, однак можна не сумніватись, що цей час був проведений у найтіснішій близькості двох знаменитих друзів і що Шевченко був у числі уважних глядачів і палких шановників видатного гастролера.

Востаннє до арешту і заслання Шевченко бачився з Щепкіним на початку 1845 р. У березні поет спинявся в Москві проїздом з Петербурга на Україну і провів дні в товаристві улюбленого актора і друга. Про це ми дізнаємося точно з запису в щоденнику з 4 липня 1857 р. Поет заносить у свій щоденник сон, який йому приснився: „Во второй сеанс увидел я в Москве Михайла Семеновича Щепкина таким же свежим и бодрым, как видел я его в последний раз в 1845 году. Говорили о театре, о литературе. Я ему заметил, почему он не продолжает свои „Записки артиста“, начало которых напечатано в первой книжке „Современника“ за 1847 год. На что он мне сказал, что жизнь его протекла так тихо, счастливо, что не о чем и писать. Я хотел ему на это возразить что-то...“².

¹ „Советское искусство“ за 18/XI 1938 р., № 153.

² Твори, т. V, стор. 45.

Цей запис дуже цінний не тільки тим, що він підтверджує дату їх останньої зустрічі (1845 р.), якій не судилось повторитися до кінця 1857 р. З моменту від'їзду Т. Г. Шевченка на Україну в 1845 р. і до його арешту в 1847 р. ніякого письмового зв'язку між ним і Щепкіним встановити не вдалось. Чудова дружба немов замикається в серцях двох великих людей і не знаходить ніякого зовнішнього вираження. Люди поверхові і недалекосяжні в таких випадках готові піддати сумніву саму дружбу. Але з запису від 4 липня ясно, що коли Тарас Григорович і не знаходить можливості підтримувати листування з М. С. Щепкіним, будучи захоплений новими інтересами, новою обстановкою, то йому близьке все, що стосується М. С. Щепкіна; тому його зацікавив і один з розділів „Записок актора“, надрукований у „Современнике“. У сні, через десять років, він згадує про свого друга і про його записки і радить йому продовжувати справу, почату за порадою великого російського поета—О. С. Пушкіна.

Але ще до липня—в квітні 1857 р. в Новонетровському укріпленні Тарас Григорович згадує про М. С. Щепкіна. В листі до Я. Г. Кухаренка він питає: „Чи старий Щепкін ще живий? От щира козацька душа, і молода, як у дитини. Чи не пишеш ти йому часом? Як пишеш, то цілуй його за мене“. В листі до того ж Кухаренка від 5 червня знову згадується про Щепкіна. В щоденнику за ці місяці Тарас Григорович часто згадує про свого друга (20 липня, 21 вересня, 31 жовтня і т. п.)

І, нарешті, 12 листопада 1857 р. з Нижнього Новгорода, живучи під наглядом жандармерії, Шевченко пише схвилованого листа до Щепкіна: „Друже мій давній, друже мій єдиний! З далекої Киргизської пустині, із тяжкої неволі вітав я тебе, мій голубе сизий, щирими сердечними поклонами. Не знаю тільки, чи доходили вони до тебе, до твого щирого великого серця? Та що ж з того, хоч і доходили? Якби то нам побачиться, якби то нам хоч часиночку подивиться один на одного, хоч годиночку поговорить з тобою, друже мій єдиний! Я ожив би, я напоїв би своє серце твоїми тихими речами, неначе живучою водою!“ Після цього звернення Шевченко пропонує план зустрічі на якомунебудь хуторі, дачі або селі поблизу Москви.

М. С. Щепкін відповів пропозицією зустрітися в с. Никольському, в маєтку сина, або самому приїхати в Нижній Новгород (запис у щоденнику від 1 грудня 1857 р.). Радості Тараса Григоровича не було меж. Він пише лист Щепкіну, в якому просить його „отложить всякое житейское или

служебное попечение и приехать ко мне недели на две...“¹, а в щоденнику від 8 грудня 1857 р. записує: „В продолжение этих четырех дней писал поэму, названия которой еще не придумал. Кажется, я назову ее „Неофиты, или первые христиане“. Хорошо, если бы не обманул меня Щепкин, я ему посвящаю это произведение, и мне бы ужасно хотелось ему прочитатъ и услышатъ его верные, дружеские замечания“².

Далі йдуть дні чекань і радості. 13 грудня Шевченко одержує лист від Щепкіна, де останній твердо обіцяє приїхати „колядовать на праздник“. „Он намерен подарить несколько спектаклей нижегородской публике. Какой великолепный праздничный подарок!“³. В записах від 20 і 21 грудня — ті ж слова любові і відданості, те ж захоплення по адресу „старого друга“, „счастливого патриарха-артиста...“ і, нарешті, 24 грудня — лаконічний урочистий запис: „Праздникам праздник и торжество есть из торжеств! В три часа ночи приехал Михайло Семенович Щепкин“⁴.

Отже, десятирічна розлука, викликана засланням Шевченка, тільки посилила взаємну дружбу двох великих людей. М. С. Щепкін не перестає з захопленням декламувати сповнені гніву і скорботи вірші свого друга, з яким безжалісно розправилось самодержавство. Семидесятилітній великий артист їде в Нижній Новгород, щоб побачитися з засланим другом. Яка могутня, зворушлива і справді щира дружба!

Для того, щоб уявити собі радість вигнанця, який обняв, нарешті, свого друга, насолодився його „чудотворством“, досить прочитати листи Тараса Григоровича до Толстої (2 січня 1858 р.), М. О. Максимовича (4 січня 1858 р.).

„Чи пробачите ви мені, моя свята заступниця, за моє довге мовчання? — писав Шевченко до Толстої. — Напевне пробачите, коли я вам розповім причину цієї грубої неввічливості. 23 грудня одержав я ваш дорогоцінний лист, а 24-го приїхав до мене із Москви гість. І хто б, ви думали, був цей дорогий гість, який не дав мені написати вам ні одного рядка? Це був ні більше ні менше, як наш великий старець Михайло Семенович Щепкін. Який старець! За чотириста верств приїхав відвідати давно небаченого друга. Ось це називається друг. І я безмежно щасливий, маючи такого щирого друга. Він гостював у мене по 30 грудня. Пода-

¹ Твори, т. V, стор. 188.

² Там же, стор. 189.

³ Там же, стор. 193.

⁴ Там же, стор. 198.



М. С. Щепкін. Портрет роботи Т. Г. Шевченка. 1858.

рував нижегородцям три спектаклі, привів їх у трепетне захоплення, а мене, мене возніс не на сьоме, а на семидесяте небо! Яка жива, свіжа поетична натура! Великий артист і велика людина! І, з гордістю говорю, найніжніший, найщиріший мій друг! Я безмежно щасливий!“

Діставши, нарешті, дозвіл на в'їзд, Шевченко в березні приїздить до Москви на два тижні (з 11 по 26 березня) і живе в домі Щепкіна. 16 березня він малює портрет Щепкіна. Тарас Григорович вдячний Щепкіну за те, що в його домі він познайомився з багатьма цікавими людьми.

„Здесь я встретил Бабста, Чичерина, Кетчера, Мина, Кронберга-сына, Афанасьева, Станкевича, Корша, Крузе и многих других. Я встретился и познакомился с ними, как с давно знакомыми родными людьми. И за всю эту полную радость обязан я моему знаменитому другу М. С. Щепкину“¹.

Останні зустрічі Шевченка і Щепкіна відбулися в Петербурзі, в травневі дні 1858 року. М. С. Щепкін приїхав у Петербург на ювілей Гедеонова і провів п'ять днів (14—19 травня) з Шевченком. Після цього друзі, як видно, більше не зустрічались, і тільки два листа Тараса Григоровича до Щепкіна, які збереглися, свідчать про те, що їх дружба не ослабла до дня смерті геніального співця українського трудового народу. Це — листи від 13 листопада 1858 р. (з Петербурга) і від 6 грудня 1858 р. про петербургські гастролі Айра Олдріджа.

Тільки смерть обірвала дружбу двох мужніх народних художників. У 1861 році помер незламний духом Тарас Шевченко, а через два роки—23 серпня 1863 р. перестало битись серце Михайла Семеновича Щепкіна.

Шевченко вірив у безсмертя, в геніальність свого друга, вірив у те, що „сиротина моя убогая, сірая, з тобою перепливе вона Лету, і огнем-сльозою упаде колісь на землю і притчею стане розпинателям народним, грядущим тиранам“².

Можна навести немало відзивів Тараса Григоровича про гру Щепкіна, які підтверджують глибокий погляд поета на творчість великого російського актора. Ось запис у щоденнику: „Великий друг мой по просьбе графини прочитал монолог „Скупого рыцаря“ Пушкина, „Фейерверк“ и рассказ охотника из комедии Ильина. И прочитал так, что слушатели видели перед собою юношу пламенного, а не 70-летнего старика Щепкина. Гениальный актер и удивительный старик“³. І одразу ж після цього він робить таке зауваження про одного з найкращих акторів російської сцени—П. Садовського: „На Михайловском театре смотрел Садовского в роли Расплюева („Свадьба Кречинского“). После Щепкина я не знаю лучшего комика“⁴.

Шевченкові був близький щепкінський реалізм, була зрозуміла пристрасть, з якою викривав блискучий актор кріпосницьку, дворянсько-чиновницьку Росію, створюючи образи з п'єс Гоголя, Грібєєдова, Сухово-Кобиліна, Островського та ін. Шевченкові була близька і дорога реформа

¹ Твори, т. V, стор. 240.

² З посвяти Щепкіну до поеми „Неофіти“ (24/XII-1857 р.).

³ Твори, т. V, стор. 269.

⁴ Там же.

сценічного мистецтва, здійснена генієм Щепкіна, реформа, яка руйнувала аристократичний придворний театр і створювала народний, демократичний театр.

Шевченкові були дорогі світлий розум і чесне серце його щирого друга, супутника передових людей тієї епохи, друга Белінського і Герцена. І все це разом — братська любов, вдячність і однодумство — переплелось, створивши могутню дружбу поета і актора.

VI

Далеко не останню роль відіграв Щепкін і у ставленні Шевченка до артистки нижегородського театру Піунової і в розв'язанні питання про її переїзд до Харкова. Ізза Шевченка взяв Щепкін з собою „Москаля-чарівника“¹. Виступи Піунової разом з великим артистом також влаштував Шевченко².

Катерина Піунова, безперечно, була здібною актрисою, талант якої в роки її артистичної юності давав багато сподівань. Але театральна рутинна, відсутність культури зробили свою справу, і Піунова-Шмітгоф так і лишилась малопомітною артисткою театральної провінції. В „Рассказе о прошлом“ В. Давидова є короткий, але вичерпний відзвів про неї в той період, коли вона вже досягла становища героїнь у видатних провінціальних антрепризах. „В розпалі сезону, — згадує В. Давидов, — приїхала (влітку 1871 р. на гастролі в Саратов) Піунова-Шмітгоф і виступала в ролях героїнь, як от: Марії Стюарт, Василиси, Адрієнни Лекуврер, Катерини і ін., мені вона не сподобалась. У ній багато було грубо-театрального, рутинного, хоча і чистенько подано“³.

Ставлення Шевченка до Піунової, хоч і мало інтимний характер, не заважало поетові тверезо і критично ставитись до її гри. Він стежить за удосконаленням її сценічної майстерності, відмічає негативне, ділиться своїми міркуваннями про це з артисткою. Нарешті, він уперше в житті виступає з рецензією в пресі. Шевченко видрукував без підпису в

¹ Шевченко просив у листі від 5 грудня 1857 р. „Чи не взяв би ти з собою рукопис „Москаля-чарівника“? Тут є прехороша дівчина і таланлива артистка, Піунова. То може б ви чи не вшкварили б свого „Чарівника“ навдивовижу нижегородським людям?“

² Про них потім згадувала сама артистка: „Тарас Григорович, а йому на догоду і Михайло Семенович, вчили мене малоросійській мові і вдовбили роль Тетяни в опереті „Москаль-чарівник“ так, що й досі я її, як „Отче наш“, знаю. В „Москалеві-чарівнику“ грала я Тетяну, а в „Мірандоліні“ — заглавну роль. Обидві ці ролі проходив зі мною геніальний артист — сам М. С. Щепкін“. („Киевская старина“ за 1897 р. т. XXXVI, стор. 323).

³ В. Давидов. „Рассказ о прошлом“. „Academia“, 1931, стор. 174.

„Нижегородских губернских ведомостях“ докладну рецензію на спектакль „Парижские нищие“¹, який ставився в бенефіс Піунової і розглянув у ній інші зіграні ролі і творчі можливості молодой актриси. Оцінка ж її гри, як переконує нас рецензія, була глибоко правильна і вказувала на ті хиби артистки, які так і не переборола вона до кінця свого життя.

Петербурзькі друзі зустрічають Шевченка в 1858 році уже овіяного світовою славою, поета гнівного, невтомного в боротьбі проти самодержавства. Царська столиця встановлює жандармський нагляд, щоб усякими способами оберегти себе від можливих політичних неприємностей, яких могла вона чекати від небезпечного для неї поета. Але всі заходи влади і цього разу були марні — постать Шевченка виростає на всю свою велич.

Не пориває Шевченко і в ці останні роки свого життя з театром. Він знову ходить на спектаклі, слухає „волшебницю-оперу“, концерти і знову радісно схвильований від нової зустрічі з Щепкіним.

І мов заключним акордом у великій пристрасті Шевченка до театру було його знайомство, а потім велика, хоч і короткочасна, дружба з Айра Олдріджем. Син поневоленого негритянського народу, Олдрідж, як і Шевченко, добре розумів і відчував на собі, що то значить неволя. Тому такі зворушливі були їх зустрічі. Тому такі невимовно теплі, глибокі були їх розмови, хоч вони і не знали мови один одного.

Гастролі Айра Олдріджа в Петербурзі і зустрічі з знаменитим актором були справжнім святом для поета, який тільки-тільки повернувся з заслання. Познайомившись у Толстих і буквально через кілька хвилин відчувши один до одного симпатію, Шевченко і Олдрідж стали щирими друзями. Олдрідж приїхав у Петербург уже знаменитим актором після тріумфального турне по найбільших театрах Європи (Лондон, Стокгольм, Франкфурт, Берлін, Рига і ін.). Він виступив у шекспірівському репертуарі (Отелло, Шейлок, Лір, Макбет), почавши гастролі спектаклем „Отелло“ 10 листопада 1858 р. І вже це одно повинно було привернути увагу Шевченка. Критики одноставно відмічали надзвичайну простоту і безпосередність у виконанні Олдріджем шекспірівських образів, відсутність декламації, майстерність, з якою актор розкривав усі психологічні переходи і, нарешті, могутній темперамент, що примушував тремтіти однаково і глядачів, і акторів, які виступали з трагіком у

¹ Див. додатки I, стор. 135.



Артистка К. Б. Шіунова.

спектаклі. Натуральність, відсутність фальші, надуманості, сценічних „ходуль“, вражаюча міміка Олдріджа, продуманість кожної деталі — ось що відмічали визначні критики того часу. Це було торжество генія і праці, важкої повсякденної праці актора.

Шевченко намалював портрет Олдріджа з живим, допитливим обличчям, великими розумними очима. Айра Олдріджу — негрові, що виховувався в сім'ї, яка додержувалась аболіціоністських поглядів, довелось пережити важке, сповнене жорстокостей і неправди дитинство. Доля вигнанця, доля людини з народу, який ще вчора був матеріалом для базарної купівлі-продажу, споріднила Олдріджа з колишніми кріпаками — народними художниками-демократами Т. Г. Шевченком і М. С. Щепкіним.

Пристрасно-темпераментний актор Олдрідж не міг спокійно слухати розповідь про гірку кріпацьку долю поета, а Шевченко не міг без болю слухати про напівтваринне життя невольників-негрів. І коли на сцені Олдрідж в шекспірівських образах відтворював з великою силою високі почуття, Шевченко не міг усидіти в залі. Художник Мікешин так описує один з моментів реагування Шевченка на гру Олдріджа: „Ось сиджу я раз в Маріїнському театрі ні живий, ні мертвий; Олдрідж зображав короля Ліра і кінчив. Театр мовчав від величезного враження. Не пам'ятаючи себе від жалю, який здавив мені серце і горло, не знаючи як, опинився я на сцені за кулісами і відчинив двері вбиральні трагіка.

Мене вразила така картина: в широкому кріслі, розвалившись від утоми, напівлежав король Лір, а на ньому, буквально на ньому, знаходився Тарас Григорович, і сльози градом сипалися з його очей. Уривчасті, палкі слова лайки і ласки стиснутим голосом, шепотом вимовляв він, вкриваючи поцілунками вкрите олійною фарбою обличчя, руки і плечі великого актора. Вважаючи тут себе зайвим, я поважно причинив двері, при чому і сам хорошенько виплакався, ставши за темні куліси“.

VII

Скупі висловлювання Шевченка про творчість актора виявляють у ньому прекрасного знавця сценічного мистецтва, спостережливого і вимогливого критика. Ці висловлювання близькі театральним ідеям Щепкіна.

Шевченко критично ставився до акторів, мистецтво яких полягало в „голосній“ декламації. Простоті і природності в читанні він віддавав перевагу навіть перед майстерною декламацією Каратигіна і Брянського. Шевченко був ворогом одноманітності і поверхової розробки ролі в рамках ампула і вважав, що талант ще більше зобов'язує актора працювати і „вдумуватись у ролі“. Поета приваблювали актори природні, обдаровані визначним темпераментом. Улюбленими акторами Тараса Григоровича були, як ми бачимо, Олдрідж, Щепкін, Соленик, тобто актори так званого „нутра“, у грі яких сучасники цінили надзвичайну емоційність, вірність життєвим прототипам, актори-реалісти.

Тарас Григорович вважав, що в основі акторської творчості, як і всякої іншої, лежить праця, велика праця, без якої не може існувати справжнє мистецтво. „Скільки можна судить, — писав Шевченко в своїй рецензії на бенефіс К. Піунової, — г-жа Пиунова с особенным пристрастием выбирает роли наивно-милых девушек. Слова нет, это лучшие ее роли; но она не должна забывать, что в них же кроется



Айра Олдрідж. Портрет роботи Т. Г. Шевченка. 1858 р.

однообразие и легкость, которые могут вредить ее таланту. Мы искренно думаем, что она может смело расширить свой репертуар; труда будет больше и вдумываться в роли нужно будет серьезнее; но зато талант развернется шире“.

Ці слова найживіше перекликаються з класичними листами Щепкіна до своїх учнів—С. В. Шумського і А. Н. Шуберт. Лист до Шумського („що ж би значило мистецтво, якби воно діставалось без труда...“) — це гімн праці, азбука сценічного реалізму. Тут Щепкін пише про необхідність вивчати навколишнє життя, влізати „в шкуру дійової особи“

і т. д. В листі ж до Шуберт великий актор виступає проти артистів, які довели „удавання до найвищої міри“, і пише про величезну насолоду, яку дістаєш від гри актора „чутливого“, „з душею полум'яною“, „співчуваючого“, якщо він не пошкодував труда, і труда значно більшого, ніж це потрібно акторові, який „удає“, для створення життєвого образу.

В цитованому уривку Шевченко виступає рішучим противником тієї „легкості“ в творчості актора, яка умертвляє в ньому талант, якщо артист обдарований ним від природи, і перешкоджає створенню реалістичних художніх образів. Молода, приваблива актриса виступає в ролях „наивно-милых девушек“, вона „грає“ саму себе, трохи „кокетуючи“, вона варварськи виснажує свої природні дані, не утруднюючи себе вивченням життя, спостереженнями і кропіткою творчою працею. Разом з молодістю зникає привабливість — і артистка, яка не виходила за межі ампула „наивно-милых девушек“, стає тягарем для театру і глядача. Вона нічому не навчилась, не розвинула свого обдаровання і поховала останні проблиски щирості і почуття під непроникливим шаром ремісницьких, рутинних навичок і прийомів. Цьому шляхові Шевченко протиставляє працю, серйозне „вдумывание“ в роль, творчий процес, який збагачує коло спостережень, уявлень і технічний апарат актора.

Шевченко-художник не раз відмічає необхідність реалістичного костюма в театрі. В цитованому записі про постановку мелодрами Полевого — „Мать-испанка“ він відзначає елегантність костюма артиста Климовського і відповідність його гриму до портрета Філіппа IV. Вибравши для виступу Піунової останню сцену з „Фауста“ Гете, Шевченко думає про те, що „нужно будет одеть ее сообразно с местом и временем“¹.

В іншому наведеному вже нами місці він розповідає про те, який ефект викликав у публіки костюм Каратигіна в ролі жебрака в мелодрамі „30 лет, или жизнь игрока“, в який одягнув актора Карл Брюллов. „Публика бесилась, сама не зная отчего. Что значит костюм для хорошего актера“.

Всі ці висловлювання — не випадкові думки, а принципиальні вимоги Шевченка до театру, покликаного, на його думку, зображувати життя, вчити і хвилювати. Просвітительський, у найкращому розумінні цього слова, погляд на театр, якого додержувався Тарас Григорович, вимагав реалістичного зображення дійсності, історичного, конкретного костюма, гриму і обстановки, які правильно відображали б побут і звичаї.

¹ Твори, т. V, стор. 222.

ШЕВЧЕНКО - ДРАМАТУРГ

„В його спогадах про козацьку волю —
відчуєте спогади всього народу“.

М. Горький

I

Спадщина Шевченка-драматурга обмежується драмою „Назар Стодоля“ і одним актом віршованої драми „Никита Гайдай“, що зберігся (з піснею караульного з цієї самої п'єси). Тексти цих п'єс свідчать про визначний талант Шевченка-драматурга, про виняткове знання ним сцени.

Але дослідження теми — Шевченко-драматург — було б неповним без вивчення драматичних елементів у творчості поета взагалі, без уважного вивчення його визначних поем. Коли б діалогічна форма була основною ознакою, що визначає драматичний твір, про Шевченка можна було б говорити переважно як про драматурга. Більша частина його поем написана в діалогічній формі. Це або діалог „відкритий“, з виділенням дійових осіб, або „прихований“ діалог героїв між собою, звернення автора до людей, до світу, до справедливості з обвинувальними промовами, запитаннями і т. д. Можна тільки дивуватись тому, як легко і природно переходить Шевченко від епічних вступів, від описової форми до активнішої діалогічної форми, від „остраненного“ опису дії до зображення дії, що нібито відбувається перед очима читача.

Уже в першому відомому нам вірші Шевченка „Причинна“, написаному в 1838 р., відбивається прагнення до висловлення почуттів і думок героя з допомогою його власних реплік і вигуків. В той момент, коли дівчина, яка очікує милого, що зник, загинув без вісті, заснула навіки під дубом прибережним, з лісу виїздить козак.

Під ним коник вороненький
Насилу ступає.
— Ізнемігся, товаришу!

звертається до коня козак:

Сьогодні спочинем:
Близько хата, де дівчина
Ворота одчинить.
А може, вже одчинила
Не мені — другому...
Швидше, коню, швидше, коню,
Поспішай додому! —

Молодий поет гостро відчуває дійовість, динамічність даної ситуації, що змушує його в цьому місці відмовитись від широкого опису подій. Це „слово-дія“, енергійне, близьке до розмовної мови, але виражене високопоетичними засобами.

За цим вступом іде поетична „ремарка“ Шевченка і радісний вигук козака, що швидко змінюється одчаєм:

— Ось і дуб той кучерявий...
Вона! Боже милий!
Бач, заснула, виглядавши,
Моя сизокрила! —

І потом зовсім коротка ремарка:

Кинув коня та до неї:
— Боже ти мій, боже! —
Кличе її та цілує...
Ні, вже не pomoже! —
— За що ж вони розлучили
Мене із тобою? —
Зареготавсь, розігнався —
Та в дуб головою!¹

В небагатьох репліках козака, що чергуються з описом вчинків, Шевченкові вдається передати дійове і емоційне напруження цієї драматичної сцени. Діалог у цій сцені не може бути розвинений, бо слова козака звернені то до коня вороного, то до самого себе, то до мертвої подруги.

Діалогічна форма широко використана Шевченком у поемах „Тополя“ (1839), „Утоплена“ (1841), „Слепая“ (1842), „Наймичка“ (1845), „Відьма“ (1847), „Марина“ (1848) і в багатьох інших. В „Марині“ діалог з'являється тільки у фіналі. Він вводиться поетом тільки тоді, коли дія доходить до кульмінації і герої починають „виходити“ з сторінок книги, коли їх пристрасть, що б'є через край, рве описову форму і проривається репліками, піснями, вигуками, маяченням божевільної Марини. Заклучна частина поеми є прекрасно розробленою театральною сценою з ремарками, що зобра-

¹ Твори, т. I, стор. 5—6.

жає дію з допомогою осіб „дійових і діяльних“ (Арістотель). Пісня Марини змінюється віршованим монологом, що передає душевне збентеження і химерні видіння хворої уяви.

Звертаючись до матері, Марина говорить:

— А ви до мене на весілля
З того світу прийшли?
Мені вже й косу розплели,
Та пан приїхав... Гиля! Гиля!
Чи то не гуси, то пани,
Дивися, в ірій полетіли —
Агу! гиля! — до сатани,
До чорта в гості! Чуєш? Чуєш?

Потім знову — пісня божевільної Марини і благання матері:

М а т и

... Мариночко, ходімо спать!

М а р и н а

Ходімо спать, бо завтра рано
До церкви підемо; поганий,
Дивися, лізе цілувать.
Ось тобі, на!..

М а т и

Ходімо спать.

(До людей.)

Хрещені люди, допоможіте!

М а р и н а

Беріть мене! Беріть, в'яжіте,
Ведіть до пана у світлицю!
А ти чи підеш подивиться,
Якою панною Марина
У пана взаперті сидить?

Марина продовжує співати „Ой гиля, гиля, сірії гуси“, починає плакати і переходить до вражаючого, справді шекспірівського своєю емоціональною силою і побудовою монологу, що закінчується словами:

Дивися, як я полечу,
Бо я сова...¹

Уся ця сцена цілком театральна. Традиція — не книжна, а жива традиція народної драми, якій лишався вірним і великий елізаветинець, — вчить переめжати мову збожеволілих людей, мову героїв, чиї серця сповнені страждань і грізних передчуттів, народними піснями. Знедолені матері

¹ Твори, т. II, стор. 102—104.

і дівчата шевченківських поем, покритки, доведені до одчаю і смертельної туги, злиденні і гнані всіма, вони переривають свої скарги, плач і обвинувачення співом народних пісень, в якому знаходять вихід їх почуття і страждання. Адже і Галя в третій дії „Назара Стодолі“, переслідувана тривожними думками і передчуттями, співає сумну „Хусточку“.

Не менш майстерно, з погляду сценічного, написано фінал російської поеми „Слепая“. Слепа мати-жебракка не бачить жахливої картини пожару, не бачить дочки Оксани, що колисає в руках замість дитини „широкий нож в крові“, але чує її голос і впізнає його.

С л е п а я

Оксано! Где ты?

О к с а н а

Ах, молчи!

Дай убаюкать мне сынка!

І Оксана заспіває колискову і продовжує колисати, наче дитину, скривавлений ніж.

А... Уснул! Теперь возьми.
У! какой черный... посмотри!

С л е п а я

Оксано? Где ты? Что с тобою? —

продовжує шукати сліпа мати, яка вже розуміє, що сталося щось жахливе, непоправне. Оксана відповідає їй словами, підказаними божевіллям, але тим особливим театральним божевіллям, яке надає мові багатьох шекспірівських героїв, що збожеволіли або одягли маску божевілля, надзвичайної глибокодумності, сили викриття і здатності поетичного передбачення. Відповіді Оксани супроводжуються співами і танцями, то повільними і сумними, то вихровими. Сліпу поступово охоплює жах від слів і пісень Оксани, які неминуче закінчуються заклинаннями, картинами бідувань і висловленням великого горя.

Опомнись, дочь моя, Оксано!
Ты все недоброе поешь;
Пойдем в село: здесь страшно стало!

Розповівши про свою нещасну долю, про насильство, вчинене над нею, Оксана звертається до матері з готовністю вести її в село, —

Где все бурьяном поросло,
Где вместо хат — кресты, могилы...

Дальші слова показують, як сміливо користується Шевченко правом художника робити безумних людей глашатаями істини, творцями сміливих, крилатих думок:

Ты не боялася сидеть
Осенней ночью у забора
И просидела двадцать лет, —
Пойдем опять туда сидеть.
Пойдем же, мамо, будем петь.
Пока народ не пробудился¹.

Символічні репліки Оксани про дорогі черевики, що стискають ноги, про щук у воді і пташенят у чистому полі можна порівнювати з подібними до них місцями шекспірівських трагедій. „Слепая“ закінчується самогубством Оксани, яка кинулася з ножом у розбурханий вогонь.

Можна певно стверджувати, що ця частина „Слепой“, як і цілий ряд таких місць в інших поемах Шевченка, говорять про Шевченка-драматурга не менше, ніж весь „Назар Стодоля“. В них поєднується рідкісна дійовість, емоціональна насиченість з надзвичайною поетичною силою зображення, що набагато перевищує прозу „Назара Стодолі“. Порівняно з ними „Назар Стодоля“ — більш розсудливий, раціоналістичний, дія його менш інтенсивна, крім третього акту. Мова героїв драматичних уривків (поем) — енергійна, більше насичена образами і гостро, часом парадоксально сформульованими думками, ніж репліки героїв „Назара Стодолі“.

„Велика різниця — описати ефект чи справити його!“ — вигукує Дідро в трактаті „Про драматичну поезію“². Шевченко лишається драматургом у багатьох своїх поемах саме тому, що він „справляє ефект“, зображає дію справді з допомогою „діяльних“ осіб. Ось чому майже не включає в себе драматичних елементів поема Шевченка „Відьма“, майже вся побудована у вигляді діалогу, і, навпаки, надзвичайно драматургічним є „Невольник“, в якому зовні-діалогічна форма не є переважаючою. „Відьма“ є, за невеликим винятком, діалогом нещасної покритки і цигана. Але діалог цей є тільки літературною формою оповідання про події минулого. „Відьму“, звичайно, можна поставити на театрі, декламація талановитих акторів може допомогти зацікавленості глядачів. Таку ж роль може відіграти музика, декоративне і світлове оформлення сцени. І все таки сцена ця буде малотеатральна, малодраматургічна у власному розумінні цього слова, вона не захопить нас у такій мірі, в якій хвилює глядача драматичний конфлікт, боротьба, що відбу-

¹ Твори, т. I, стор. 183—189. Розрядка наша.—Авт.

² Дени Дідро. Сочинения, т. V, вид. „Academia“, 1938 р. стор. 369.

вається на його очах, сутичка інтересів і пристрастей. Тільки наприкінці, після авторського відступу, діалог присвячується відтворенню дії в теперішньому часі, а не описові його в минулому.

Отже, вирішує не діалог. Він може бути тільки літературною формою, яка не утворює ще драматургічної побудови. Вирішує характер зображення дії, показ її як дії активної, що дійсно відбувається кожного разу для того, хто читає поему або дивиться її інсценіровку в театрі. З цього погляду найбільш драматургічними є поеми „Сотник“ (1849), „Гайдамаки“ (1841), а в „Гайдамаках“ — розділи „Конфедерати“ „Свято в Чигирині“, „Бенкет у Лисянці“, „Лебедин“ і „Гонта в Умані“, поеми „Катерина“ і „Сліпий“ („Невольник“). Окремо треба розглянути містерії „Великий льох“ і поему „Наймичка“.

„Наймичка“ має небагато драматичних елементів. Вона цікавить нас більше як зразок майстерної зміни сюжету і фабули залежно від вимог жанру. Тема і сюжет цієї поеми збігаються з темою і подіями, описаними Шевченком за півтора роки до цього в російській повісті „Наймичка“. Мистецтво побудови сюжету полягає в тому, що Шевченко, опрацьовуючи поему, не включив у неї побічну лінію переслідувань нещасної наймички Ганни її спокусником-офіцером. В повісті ж ця лінія займає немало місця і поет розробляє її з інтересом і ретельністю. Поема зберігає повноту і цільність без цих другорядних, додаткових пригод; повість же, навпаки, неминуче здавалася б неповною і одноманітною.

„Великий льох“ названий Шевченком містерією. Ця назва не випадкова. Але ми були б далекі від істини, коли б захотіли побачити в цій poemі справді містеріальну дію, релігійну чи світську, з многоплановою побудовою сцени, з ремарками, що описують дію, яка супроводить вірші, і з надзвичайною розтягнутістю, що доходить до кількох десятків тисяч віршів¹.

Відомо, що автори містерій нерідко звертались до історії і в ній брали сюжети для своїх вистав (містерія 1429 року про Орлеанську діву та інші).

„Великий льох“ — твір історичний, і якщо визначати його жанр як жанр містерії, то це буде історична містерія, присвячена результатам того всенародного визвольного руху, на чолі якого стояв Богдан Хмельницький у 40-і і 50-і роки XVII століття.

Чому ж Шевченко назвав свою діалогічну поему містерією? „Великий льох“ зберігає епіко-драматичне звучання,

¹ Відомі містерії, що мають до семидесяти тисяч віршів.



**М. Л. Кропивницький в ролі Василя Коваля
(„Невольник“ за Шевченком).**

властиве містерії. В ній слово-опис, слово-спогад, яке можна проілюструвати дією, не є самою дією. Діалоги трьох „душ“, сповнених каяття і сумних спогадів, змінюються розмовою трьох воронів, що уособлюють чорні, злобні, лихі сили історії. Ворони зникають — і на сцені з'являються три лірники.

Один сліпий, другий кривий,
А третій горбатий.
Йшли в Суботів про Богдана
Мирянам співати ¹.

Потім іде невеликий драматичний фінал, який відходить далеко від містеріальної форми, з дійовим діалогом і саркастичними коментарями Шевченка. Діалоги „Великого льоху“ гнучкіші, динамічніші від діалогів містерії. Проте, „Великий льох“ саме тому близький до задуму містеріального дійства, що в небагатьох дійових особах розкривається начебто історія життя цілого народу — і вони набувають сили узагальнень, сили символічних образів. Ми спинились на „Великому льоху“, щоб показати, що й такий забутий драматургічний жанр, який став здобуттям історії, був добре відомий Шевченкові.

З поем, написаних Шевченком до „Назара Стодолі“, найбільший інтерес з погляду насичення їх драматичними елементами становлять „Гайдамаки“ (1841) і „Катерина“ (1838). Другий епізод „Катерини“, в якому відбувається розмова між безталанною героїнею поеми і її батьками, епізод, що закінчується залишенням Катериною її дому, так і проситься на сцену. Репліки дійових осіб, прекрасний драматичний монолог матері — усе це написано наче спеціально для акторів: слово обумовлює жест, рух і не існує без нього. Якщо слово, опис, мова героя і в епосі (романі) повинно підказувати читачеві рух, жест, то в драмі слово повинно не тільки створювати ілюзію руху, але й збігатися з ним, народжувати жест і заново народжуватися з нього. Цим мистецтвом цілком володіє Шевченко.

Катерину Шевченка в наступному епізоді зустрічі з москалями (вірші 470—490), в надзвичайно сильній сцені зустрічі із спокусником Іваном (вірші 570—670) не можна уявити собі поза рухом, поза сценічною повнотою, поза тримірністю, яку Горький вважав необхідною рисою і особливістю драми. Боса Катерина, що стоїть у снігу і з одчаєм та надією дивиться вслід проїжджаючим солдатам, помічає свого Івана. Вона кидається до нього:

— Любий мій Іване!
Серце моє кохане!
Де ти так барився?—

¹ Твори, т. I, стор. 296.



„Катерина“ К. Герасименка в Харківському театрі ім. Ленінського комсомолу (1939). К. В. Тимошенко в ролі Катерини.

В цих коротких, уривчастих фразах видно людину, яка майже викрикує слова, голос якої уривається від хвилювання і щастя, видно людину в русі, в одвертому пориві до коханої істоти. Але Іван відвертається від Катерини.

— Чого ж утікаєш? —

запитує Катерина — і ми виразно уявляємо собі пихатого Івана, який підганяє коня, і нещасну Катерину, що схопила стремена:

— Хіба забув Катерину?
Хіба не визнаєш?...

Дія прискорюється. Іван наказує забрати геть з дороги божевільну. Катерина благає і проклинає Івана і, нарешті, переконавшись у марності своїх благань, біжить у хату за сином, маючи надію, що хоч він вплине на жорстоке серце батька.

— Осьде воно, подивися!—

вигукує вона, не помічаючи, що Іван, скориставшись з її відсутності, поскакав собі геть.

Де ж ти! заховався? —

і з одчаєм і жахом:

Утік!.. нема!.. Сина, сина
Батько одцурався!
Боже ти мій!.. Дитя моє!
Де дінусь з тобою?
Москалики! голубчики!
Возьміть за собою¹.

Весь монолог Катерини, як і попередня сцена, не риторичний, а справді драматичний. Ритм мови змінюється залежно від емоціонального стану. Насиченість жестом—гранична.

В „Гайдамаках“ діалогічна форма переважає. Розповідь про історичні події раз-у-раз поступається місцем перед драматичним зображенням сцен, перед діалогами дійових осіб. Розділ „Конфедерати“, що має всього 140 рядків, — це закінчена драматична сцена, яка ні в чому не відходить від вимог театру. Описовою ремаркою до цієї сцени може бути закінчення попереднього розділу—„Ярема“. Ніч, єврейшинкар лічить гроші при світлі каганця. На ліжку спить його дочка-красуня. На підлозі, на брудних перинах лежить дружина. Сцена починається криком конфедератів, стуком у двері, які, кінець-кінцем, впали під натиском шляхти. Лейба довго не відчиняє дверей, щоб сховати дочку. Поляків він запевняє, що дочка померла. Вся сцена являє собою зображення нелюдського знущання панів з Лейби. Побої змінюються п'яними дивацтвами: шляхтичі змушують Лейбу хреститися, танцювати, співати, платити за те, „що слухали“ і т. д. Нові смертельні побої змушують Лейбу для врятування власного життя вказати конфедератам на вільшанського титаря, привабивши їх розповіддю про його дочку Оксану і про червінці, заховані у нього. Конфедерати, захопивши Лейбу з собою, рушають у Вільшану, і тільки один з них, зовсім п'яний, лишається лежати під лавкою, співаючи „Polska nie zginęła“. Ця сцена—закінчено-

¹ Твори, т. I, стор. 39—41.

театральна, так би мовити сферична, і характеристики всіх дійових осіб визначаються їх же словами і вчинками, а не описами автора.

В цьому нас переконує аналіз образу Лейби. Він змальований настільки рельєфно, що в даному разі можна говорити про завершений характер, створений драматичними засобами.

— Стривайте, зараз!—

схвильовано відповідає він конфедератам на їх несамопитий стук: йому потрібний час, щоб сховати гроші і доньку.

На гнівне запитання шляхти, чи не збирається він жартувати з ними, Лейба відповідає:

— Я? З панами?
Крий боже! Зараз, дайте встать,
Ясновельможні!—

і тихо, вбік (а *parte*, або, як пише Шевченко,—нишком) —
... свині

Лейба запевняє шляхтичів, що дочка його померла. Він присягається, богохульствує, накликає на себе тяжкі прокльони, аби була врятована дочка, аби її не зганьбила п'яна ватага.

Починається глузування з Лейби. Його примусили хреститися, з нього вимагають могорича і, нарешті, примушують на цимбалах акомпанувати їх несамопитим вальсам і мазуркам. Приховуючи страх і ненависть до панів, Лейба дивиться на танцюючих і приказує:

— Шляхетська натура!

вкладаючи в ці слова тільки йому самому відомий зміст. Презирство до легковажної, тупоголової шляхти з'єднане в ньому з тваринним жахом, з ненавистю і сарказмом.

Перша пісня, яку заспівав з вимоги конфедератів Лейба, не сподобалась їм, і він, підштовхуваний усе тим самим страхом і почуттям самоохорони, співає куплети, в яких глузує з своєї ж нації. Але грошей Лейба не хоче нізачо дати. Розлучитися з грішми — для нього майже те саме, що розлучитися з життям. В них — смисл його існування, і кращими годинами його життя є ті нічні години, коли він, замкнувшись у корчмі і зачинивши вікна з віконницями, може перелічувати гроші, набираючи повними жменями золоті і срібні монети. На захист грошей у Лейби знайшлися слова, знайшовся гострий, ризикований в даних обставинах жарт:

— Де мені їх взяти?
Ні шеляга; я панською
Ласкою багатий!

І страшні побої не змінюють рішення Лейби — грошей він не дає. Та несподівана думка промайнула в свідомості Лейби, доведеного до розпачу. Він направить конфедератів по новому сліду, він пообіцяє їм скарби і відверне від себе їх небезпечну увагу. Він метушиться, поспішає, говорить покручено, намагаючись задобрити шляхту:

...Вибачайте...

Щоб лиха не знали,
Щоб вам гроші приснилися...

І, нарешті, розповідає їм про багатство вільшанського титаря і про красу його доньки Оксани. Але фінал цієї сцени несподіваний і для Лейби. Конфедерати повірили йому, але на всякий випадок,

Щоб певна була правда,

захопили його з собою. Фінал „Конфедератів“ може бути класичним зразком драматичної перипетії.

З цих вчинків і слів складається сценічний портрет Лейби. Всі деталі цього портрета ясні і життєві, усі вони є відображенням дійсності, схопленої в русі, а не книжна характеристика, вигадана автором і настійно пропонована читачам. Розвиток образу Лейби підтверджує думку про те, що „призначення людини — діяти, а не розмірковувати“ (Лессінг), думку, яка могла бути епіграфом до всієї драматургії.

Чітко позначені в цій сцені драматичні перипетії: Лейба співає, щоб задобрити шляхту, а в результаті... змушений платити за те, що його слухали. Лейба щасливий, що усунув загрозу від свого дому, вказавши панам на титаря, але щастя змінюється нещастям, бо пани несподівано вирішили забрати з собою і старого шинкаря. Ці несподівані повороти дії, перипетії, яких так багато в драматичних поемах Шевченка, простота і безпосередність цих поворотів, що викликаються розвитком дії і характером персонажів, а не ускладненням інтриги і волею поета, точне і економне слово, не перевантажене в таких сценах образними порівняннями, епітетами або риторичними фігурами, дійовість, — усе це свідчить про неабиякий драматургічний талант Шевченка.

Дія в цих поемах Шевченка відбувається не „після чогонебудь“, тобто не тільки в часовій, хронологічній послідовності, а „в наслідок чогось“, тобто причинно, з імовірності і необхідності.

Сцена „Конфедерати“ показує нам історичну дійсність в справді рембрандтівському освітленні — контрасти світла і тіні, непідробного драматизму і трагічного балагану, смі-



Театр ім. М. К. Заньковецької (м. Запоріжжя). „Гайдамаки“, інсценіровка В. Харченка. Перша дія. У титаря.

ливо написані портрети шляхтичів, що гуляють у напівтемряві нічної корчми, і старого єврея, який має всі земні, мирські гріхи, але зберіг священну любов до дочки, — усе це наче зійшло з рембрандтівських полотен, таких дорогих серцю поета.

Розділ „Свято в Чигирині“ — картина з п'єси. Короткий вступ змінюється діалогом старшин. Шевченко сміливо вводить у поему прозу: старшини розмовляють прозою, дуже близькою до прози „Назара Стодолі“ народною будовою мови, лаконічністю, пластичною виразністю і насиченістю, приказками і приповідками. В нехитрих репліках Запорожця — грубувата одвертість, надзвичайно чіткий збіг слів і думки, що виключає читання, так би мовити, „між рядків“:

— „А що нам ваша старшина? — говорить запорожець до гайдамака. — Почує, так послуха, коли має чим слухати, та й годі. У нас один старшина — батько Максим; а він, як почує, то ще карбованця дасть. Співай, старче божий, не слухай його“.

Прекрасним у театральному відношенні є також розділ „Бенкет у Лисянці“. Палає Лисянка, мертвими лежать люті вороги українського народу, а переможці бенкетують при світлі палаючих будівель. Тільки Ярема, прозваний Галай-

дою, сумний — він заглиблений у думки про Оксану, що зникла без вісті:

Всі танцюють, а Галайда
Не чує, не бачить.
Сидить собі кінець стола,
Тяжко, важко плаче.

Від Лейби, що пробрався до гайдамаків, Ярема довідується про долю Оксани. Повеселішав Ярема, який вирішив будьщо врятувати Оксану, і танцює з Гонтою. Гонта несподівано приймає рішення штурмувати панський замок, і Ярема боїться того, що, здавалося, мало його радувати: адже гайдамаки, що нападуть на замок, можуть убити всіх його мешканців, а серед них — і Оксану, не впізнавши її:

Постривайте, не вбивайте:
Там моя Оксана!
Годиночку, батьки мої!
Я її достану!

Але Гонта невблаганний. Він не хоче стримувати гнів і натиск маси заради просьби Галайди:

— Добре, добре!. Залізниче.
Гукни, щоб палили!
Преподобиться з ляхами...
А ти, сизокрилий,
Найдеш іншу.—

Галайда не дослухав Гонту. Зрозумівши, що вже ніяк не можна стримати розбурхану стихію, він зникає разом з Лейбою, щоб викрасти Оксану і сховати її в затишному місці.

Дальший розділ („Лебедина“) починається монологом Оксани. Вона звертається до старої черниці і розповідає про своє страждання і кохання до Яреми. Монолог переходить у короткий, уривчастий діалог Оксани і черниці. Відбувається сцена „впізнавання“. Хвора Оксана, яка тільки що опритомніла, яка взагалі втратила будьяку надію побачити когось свого милого, від старої дізнається, що вона в Лебедині, що привіз її козак Ярема Галайда, який приїде за нею через тиждень. Смутком Оксани змінюється нестримною радістю, екстазом. Оксані хочеться, щоб разом з нею раділи всі люди, весь світ.

А тобі, бабусю,
Чи весело?
— Я тобою,
Пташко, веселюся.
— А чом же ти не співаєш?
— Я вже одспівала...—

Яка коротка, виразна, надзвичайно багата своїм сценічним підтекстом відповідь!

Епізод „Гонта в Умані“ особливо яскраво показує вміння великого поета будувати драматичні перипетії, які можна порівнювати з кращими класичними зразками. Залізник і Гонта чинять суд і розправу над католиками, єзуїтами і всією польською шляхтою, що зібралася в Умані. Немилосердно карають вони ляхів:

Гайдамаки
Гуляють, карають;
Де проїдуть — земля горить,
Кров'ю підпалює.

Але поет готує незвичайне ускладнення драматичного конфлікту. Перед Гонтою з'являються маленькі постаті його дітей, що виростили в католицтві. Народ вимагає, щоб Гонта вбив своїх дітей:

Чого ж ти став? чом не ріжеш? —

питають козаки у Гонти, помітивши, очевидно, його вагання:

Поки невеликі,
Заріж і їх, бо виростуть,
То тебе заріжуть...¹

І Гонта вбиває дітей. Якщо Гессен має рацію, стверджуючи, що „суть драми полягає в рішеннях, що приймаються“², то чи може бути щось драматичніше від сцени, в якій батько, вождь повстання, має негайно прийняти рішення про життя чи смерть власних дітей? Вражаючий драматизм цієї сцени цілком розшифровується, вичерпується тільки у фіналі розділу, в момент поховання синів самотнім Гонтою. Тільки тоді він вимовляє слова любові, слова скорботи і страждання, які неможливі були там, на майдані, в момент вбивства.

Можна певно сказати, що ніде, ні до „Гайдамаків“, ні після них, не розкривався з такою силою талант Шевченка-драматурга, як у цій драматичній поемі з історичного минулого українського народу. „Гайдамаки“ не мають в цілому форми і композиції драматичного твору, бо писались вони не для сцени. Але ті розділи, ті сцени, які написані драматургічно, за стихійним потягом Шевченка до цього жанру, говорять про драматургію Шевченка не менше, ніж драма „Назар Стодоля“. Бо в його драматичних поемах (і насамперед у „Гайдамаках“) вражає простота, образність

¹ Твори, т. I, стор. 93 — 127.

² Гессен. Технические приемы драмы, видання журн. „Театр и искусство“, 1912.

і рідкісна дійовість мови, філософська глибина реплік, монологів і діалогів, глибокий підтекст, зміст найпростіших, щирих слів, вражає поєднання надзвичайного драматизму з великою емоціональністю, силою пристрасті. У багатьох випадках перестає говорити поет і починають говорити самі герої.

Розглянемо ще дві поеми Шевченка — „Сліпий“ („Невольник“) і „Сотник“, що містять немало цікавого матеріалу для вивчення своєрідності Шевченка-драматурга.

В „Сліпому“ є кілька яскравих діалогічних шматків, що являють собою примітивні (тобто нерозроблені і непоглиблені драматургічно) сцени впізнавання і драматичної боротьби. До них слід віднести діалог старого бандуриста з Степаном, який не знає, що він — не рідний, а прийманий син, чарівну лірико-драматичну сцену прощання Степана, який вирушає в Запоріжську Січ з Яриною, і насамперед — заключний акт людської драми: повернення Степана, „впізнавання“ його батьком і Яриною і монолог Степана про славні подвиги запорожців.

„Сотник“ написано як драматичний етюд з невеликими відхиленнями від сценічної форми. Короткий авторський вступ змінюється діалогом сотника і його вихованки Настусі. В цьому діалозі Настуся — нестримно весела, щаслива дівчина, думки і мрії якої не затьмарені ніякими життєвими турботами і злигоднями. Вона не розуміє прихованого змісту слів сотника про майбутнє одруження, не помічає, що зовсім не батьківським поглядом дивиться він на неї. Діалог уривається приходом Петра, сином сотника, який повернувся з Києва (мабуть, з Братського) богословом. Сцена зустрічі батька і сина забарвлена своєрідним колоритом, що передає атмосферу суворого минулого, яка не давала місця сентиментальним відносинам між чоловіками.

Якщо сотник і не йде, як Тарас Бульба, в кулачний бій з сином, то він приймає його з усією суворістю і стриманістю господаря і пана. Наведемо цю сцену:

Н а с т у с я. Тату! тату! Петро! Петро! Із Києва прийшов!

С о т н и к. А, видом видати, слихом слихати! Чи по волі, чи по неволі?

П е т р о. По волі тату, та ще й богословом.

С о т н и к. Ов!

Н а с т у с я. Богословом!? Аж страшно!

С о т н и к. Дурна, чого ти боїшся!

— і тільки після цього підходить до сина, хрестить його і цілує:

— Боже тебе благослови, моя дитино! Настусю! Поведи його в покої та нагодуй, бо він ще, може, й не обідав¹.

Уже в дальшому епізоді ми бачимо Петра в ролі не-

¹ Твори, т. II, стор. 173 — 174.

терплячого, закоханого учителя Настусі, яка зберігає не-підробну наївність і цнотливість юної Хлої. Сотник, який помітив ставлення Петра до Настусі, вирішує негайно ж відправити сина до Києва, безжально прогнавши його з дому. Тільки в цей момент у Настусі прокидається з великою силою і набуває зовнішнього драматичного вияву кохання до Петра. Це почуття, наштотуючись на перепону, виростає в справжню пристрасть, остаточно формує характер Настусі, дівчини свободолюбної, пристрасної, з нерозслабленою волею, і навчає таким жіночим хитрощам, про які навіть і день тому вона й гадки не мала.

Дія ускладнюється майстерним прийомом сценічної інтриги. Настуся і Петро вирішили втекти вдвох, а для того, щоб обманути пильність ревнивого і недовірливого сотника, Настуся удає з себе закохану в нього і дає згоду на шлюб. Вона відправляє сотника до отця Хоми по пораду і, лишившись сама, тікає з дому до Петра, з яким вона має повінчатись у Броварах. Молода і рішуча, вона навіть і не згадує про сотника і звертається тільки з прощальним словом до тополь високих і до хрещатого барвінка. Про вінчання втікачів, горе сотника і страждальницьке, самотнє життя його і смерть Шевченко оповідає далі в розповідній формі з побіжними моральними сентенціями.

II

Вище вже згадувалось, що Шевченко зацікавився активно театром в роки 1840—44, в Петербурзі. В ці роки поет задумує немало п'єс, один сюжет замінюється іншим—і в листах цих років ми знаходимо численні згадування про театр і плани нових п'єс.

В 1844 році Шевченко послав Г. Ф. Квітці свої вірші, повідомляючи, що це — „писання з моєї драми „Невеста“, писаної по-руськи“. Там же знаходимо і перше згадування про те, що Шевченко написав трагедію „Никита Гайдай“ і ще одну драму під назвою „Слепая красавица“—„з українського простого бити“.

В 1842 році Шевченко пише своєму другові Я. Г. Кухаренкові, авторові „Чорноморського побиту“: „Скомпонував я ще драму чи трагедію в трьох актах, зветься „Данило Рева“ (лист від 30 вересня 1842 р.) і в 1843 році Шевченко вперше згадує про „Назара Стодолю“: „Скомпонував ще я,—пише він Я. Кухаренкові,—маленьку поему „Гамалія“, друкують у Варшаві. Як видрукують, то пришлю. І „Назара Стодолю“, драма в трьох актах. По-московському. Буде на театрі після великодня“.

МАЯКЪ,

ЖУРНАЛЪ

СОВРЕМЕННОГО ПРОСВЕЩЕНІЯ,

ИСКУССТВА,

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОСТИ,

И ПРАВОСЛАВІЯ.

Издатель С. Бородин.

ТОМЪ ПЯТЫЙ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Въ типографіи И. Барсова.

1872

Титульна сторінка журналу „Маяк“, в якому був надрукований уривок з п'єси Т. Г. Шевченка „Нивята Гайдай“.

Як відомо, ні в 1843, ні в наступні роки за життя поета „Назар Стодоля“ не був поставлений. Вперше текст „Назара Стодолі“ був опублікований у 1862 р., через рік після смерті Шевченка.

Яка ж доля п'яти драматургічних творів чи сюжетів, задуманих Шевченком у роки 1841—1844: „Слепой красавицы“, „Невесты“, „Никиты Гайдая“, „Данила Рєви“ і „Назара Стодолі“? ¹

П'єса „Слепая красавица“ не збереглась і є всі підстави вважати, що вже в процесі роботи Шевченко відмовився від думки про написання драми, а її сюжет використав для поеми „Слепая“, про яку писав А. Козачковський: „Повість у віршах „Слепая“ написана кипучим, натхненним віршем“.

Сюжетні мотиви „Слепой“ були потім використані

поетом у творах „Марина“, „Відьма“ та ін.

Про драму „Невеста“ є єдине свідчення того самого А. Козачковського: „Зміст „Невесты“, — пише він, — віднесений до періоду гетьманства Виговського“, а вся драма, на його думку, є „зразок незрівнянного мистецтва, що не вдалося Основ'яненку, передати місцевою руською мовою побут України з повним додержанням зворотів рідної мови і народного характеру дійових осіб“ ².

Більше нічого про драму „Невеста“ невідомо. Уже з цього

¹ Крім цих назв, відомо ще з „Записок“ композитора П. Селецького, що Шевченко, перебуваючи в гостях у В. М. Рєпніної (1844 р.), збирався писати для нього лібретто опери „Мазепа“. „Варвара Миколаївна, — пише Селецький, — запропонувала мені написати оперу. Лібретто взявся скласти Шевченко, сюжетом взяли „Мазепу“, але в розробці драми і в мові ми не зійшлись“. Крім того, в „Основе“ за 1862 р., № 3, було надруковане повідомлення про невідомий драматичний твір Шевченка.

² „Киевский телеграф“ за 1875 р., № 25.

слогаду А. Козачковського ясно, що „Невеста“ і „Никита Гайдай“ — різні твори і що думка про ідентичність цих п'єс, яка не раз з'являлась у пресі, безпідставна. Але не виключена можливість, що Шевченко скористався сюжетом „Невесты“ для драми „Никита Гайдай“ і що Мар'яна, наречена Гайдая, була в „Невесте“ головною дійовою особою. Про драму „Данило Рева“ нічого невідомо.

Уривок з „Никиты Гайдая“ вперше був опублікований ще в 1842 році в журналі „Маяк“¹ і таким чином зберігся про долю ж усієї драми нічого невідомо.

Здавалося б, з листа Шевченка до Я. Кухаренка (1843), в якому повідомляється про „Назара Стодолю“, ясно, що драма написана російською мовою („по-московському“). Але сам Шевченко в наступному, 1844 році переклав драму українською мовою для українських вистав у Військово-медичній академії і через те, що для постановки важливі були тільки слова дійових осіб і менш важливими були ремарки, то останні так і лишились у новому українському тексті драми по-російськи. Саме цей рукописний примірник „Назара Стодоли“, перекладений для спектаклю українців-любителів, був у фіналі змінений.

П. Куліш супроводив текст „Назара Стодоли“, опублікований в „Основі“, такими примітками: „Оригінал „Назара Стодоли“ (тобто український переклад його.— *Авт.*) належить Н. Д. Білозерському. Він написаний на жовтуватому писальному папері в четвертку. Зошит дуже засалений і замазаний в одному місці, в середині, порохом або нагаром з сальної свічки. В кінці—рукою того, хто виправляв п'єсу,—написано: „Занавес опускается, свист раздаётся“. З дат, проставлених на заглавній і на останній сторінках п'єси, ясно, що „Назар Стодоля“ написаний або надиктований і дописаний протягом 16 днів“. Не можна не погодитися з поширеною думкою, що російський (перекладний, на думку П. Куліша) текст „Назара Стодоли“ є оригіналом, а український є авторським перекладом, виконаним для сцени в 1844 р. за 16 днів.

В тій же примітці П. Куліш писав про російський текст „Назара Стодоли“: „У Н. Д. Білозерського є також переклад „Назара Стодоли“ на великоруську мову (другий акт його загублений). В цьому перекладі після слів Назара до Галі (наприкінці): — О, моє сонце! Доля моя! — п'єса закінчується вбивством Хоми і готовністю до смерті Гната; але це місце потім перекреслене, і рукою автора написано кінець відповідно до українського оригіналу з невеликими відмінами...“

¹ Журнал „Маяк“ за 1842 р., т. V, стор. 1—11.

Ці лком зрозуміло, що П. Куліш віддав перевагу „примирительному“ фіналові драми, який відповідав його громадським ідеалам, перед тим рішучим бунтарським фіналом, який був у першій, авторській редакції „Назара Стодолі“.

Уривок „Никиты Гайдая“, що зберігся, становить великий інтерес для вивчення драматургічної спадщини поета, творчої еволюції і зв'язків його з сучасним російським театром. Уже А. Пипін у цікавій статті про російські твори Шевченка (головним чином про повісті, написані в засланні) звернув увагу на те, що „уривок написано в тому штучному риторичному стилі, який панував у романтичній драмі 30-х і 40-х рр.“¹. В цій же статті А. Пипін відзначав і те, що „в окремих рисах (мова йде про уривок „Никиты Гайдая“ — *Авт.*) вже позначається проста народна мова“.

Додамо, що на віршованому ладі „Никиты Гайдая“ позначається помітний вплив пушкінської „Полтавы“. М. Шагінян знаходить багато спільного в пісні караульного („Никита Гайдай“) з ритмом, побудовою і змістом вірша О. С. Пушкіна „Поздно ночью из похода“.

Та романтична драма і взагалі романтичний театр Росії 30—40-х рр.—явище ширше і значніше, ніж історична мелодрама Кукольника і Полевого. Буржуазні націоналісти витлумачили правильне спостереження А. Пипіна по-своєму. Вони проголосили уривок з „Никиты Гайдая“ учнівським наслідуванням Шевченком історичних мелодрам Кукольника і Полевого.

Видатним представником романтизму в російському театрі був Мочалов, який уже в 20—30-х рр. вражав глядачів могутніми шекспірівськими образами. Не чужий російському театрові був і романтизм Шиллера,—його полум'яний юнацький твір „Розбійники“ часто йшов на сцені петербургського театру.

Шевченко бачив „Розбійників“², добре знав Шекспіра, захоплювався його трагедіями і з захватом стежив за успіхами народної романтичної школи в російському мистецтві. Не треба особливо доводити, що в петербургський період свого життя Шевченко перебував під величезним впливом естетичних поглядів Брюллова, видатного художника-романтика.

Тільки так, у широкому філософському і естетичному розумінні, а не у вузькому річищі філологічних порівнянь

² „Вестник Европы“ за 1888 р., кн. III, стор. 256.

¹ Серед знайомих Шевченка був Аполлон Миколайович Мокрицький, учень Брюллова, якого поет характеризує як „страстного поклонника Шиллера“ (Твори, т. IV, стор. 168).

драматичного уривку Шевченка і російських патріотичних мелодрам треба аналізувати драму „Никита Гайдай“.

Звернемося до самого уривку. Він починається монологом Мар'яни, нареченої Микити Гайдая. З цього монологу, написаного, як і наступний діалог Мар'яни, її матері Катерини і Микити, прозою, ми довідуємося про те, що Гайдай зовсім недавно оборонив від смерті Богдана Хмельницького, а тепер перебуває у гетьмана, забувши про свої нові обов'язки, про свою наречену. Мужня Мар'яна не вбачає в героїчному вчинку Микити нічого незвичайного... „Так богу было угодно“, — каже вона. Приїздить Микита, похмурий, невеселий. Він просить Катерину зашити в шапку грамоти, привезені ним. Спочатку Микита приховує від Мар'яни мету своєї поїздки до Варшави і зміст грамот. На турботливі питання і любовні визнання нареченої Микита відповідає такими словами:

Одна любовь
Затаена в душе глубоко,
В душе прекрасной, как твоя.
Меня ты любишь, знаю я,
Но ты соперницу имеешь;
Как ты, прекрасную.

І після репліки Мар'яни —

Где же она и кто такая?—

Микита відповідає:

Украина милая моя!
Моя Украина родная!
Ее широкие поля!
Ее высокие курганы!
Святая прадедов земля!
Лю лю тебя, моя Украина:
Твои зеленые дубровы,
Твои шелковые луга,
Днепра крутые берега... і т. д.

Але й Мар'яні не чужі благородні патріотичні почуття— і вона добре розуміє велич душі Микити, відповідаючи йому:

И я люблю ее, как ты;
.
Славу родины люблю;
Вождей бессмертных обожаю,
Что в песнях кобзари поют.

Вона говорить про свою готовність назавжди з'єднати свою долю з долею Микити, вона ладна пожертвувати всім для батьківщини і разом—

Горе горевать
И пир веселый пировать!
Я боевые песни буду

Цеть для тебе; пойду плясать;
Ты мне расскажешь про походы...

Как Наливайко собирал
Перед родными бунчуками
Народ козацкий защищать
Святую церковь. Всё, как было,
Будешь рассказывать, а я...
Ивана-сына пеленаю
И, пеленая, припеваю:
„Вырастай козакам на славу,
Врагам на расправу!“¹

В цьому досить великому монологі образ Мар'яни змальовується з великою любов'ю, як образ героїчної дочки народу. Як Дездемона, Мар'яна готова поділити з любим ратне життя, нещастя на полі бою, короткі хвилини радості і перемог. Як Дездемона, вона любить оповідання про походи, про подвиги, які чиняться з ризиком для життя, про мужнє життя воїна.

Неважко побачити зв'язок образу Мар'яни з героїчними постатями дружин і матерів народного епосу — дум, балад, оповідей.

Таким чином, виразними засобами, щоправда, не позбавленими риторики, поет дає експозицію цих двох, треба вважати основних, образів драми: Микити і Мар'яни. Їх ідеали вже ясні глядачеві. Тільки після цього Шевченко природно переходить до зав'язування драматичного вузла дії.

Микита розповідає Мар'яні про свою поїздку до Варшави. Одвертий і благородний характер Микити не хоче „знать пустое маранье придворных хитростей!“. „Они не искренни со мною, — говорить Микита про тих, хто оточив Богдана Хмельницького сіткою інтриг, наклепів і доносів, — хитрят, секретничают, но правды им не перехитрить: она возьмет свое. Я полагаю, они трактуют о вольностях казацких, чтоб отстранить Хмельницкого“². Микита мріє про те, як він словом, полум'яним зверненням до „надменных магнатов“ доведе правду, святість народного закону, доведе безглуздість і жорстокість дальшої кривавої різанини.

Але перед тим, як характеризувати позицію Микити у визвольній боротьбі українського народу проти польської шляхти, треба сказати про той історичний період, про який пише Шевченко.

Хазяйнування польських князів і католицької церкви на

¹ Твори, т. IV, стор 500—502.

² Там же, стор. 501.

Україні до середини XVI століття лягало жакливим тягарем на спину українських селян. Селяни тікали з панських маєтків углиб країни, в придніпрянські степи — і вже до середини XVI століття на Дніпрі, на острові Хортиці, засновується Запоріжська Січ. Один за одним знімаються народні повстання проти унії і єзуїтів, проти панської неволі. Повстання то затихали, то знову спалахували з величезною силою, священний гнів народу падав на голови ясновельможної шляхти. Саме тому Микита в центральному монолозі першої дії говорить про „столітню війну“.

Але найбільшого розмаху і сили, характеру всенародного руху набула ця боротьба в роки 1648—1654, коли на чолі козацтва стояв талановитий полководець і мудрий політичний діяч—Зиновій-Богдан Хмельницький.

Богдан Хмельницький виступив на чолі запоріжського козацтва проти католицької Польщі, проти іноземних загарбників, і, висунувши загальнонаціональні вимоги, став вождем і керівником національно-визвольної боротьби українського народу. Виступ Хмельницького збігся з могутнім селянським повстанням, яке за два-три місяці охопило Україну, Білорусію і Карпати.

Не один раз розбиті вщент польські князі благали про перемир'я, і не один раз козакам, виснаженим у нерівному бою, потрібний був перепочинок, щоб завдати нових і нових ударів по „кварцяному“ війську, по польській шляхті.

Але ніколи народ, селянство, на плечі якого лягав весь тягар панського хазяйнування на Україні, не задовольнявся перемир'ями і не припиняв боротьби проти споконвічного свого ворога.

Саме такий момент тимчасового перемир'я, дипломатичних переговорів і вибрав для „Никити Гайдая“ Шевченко. Взагалі Хмельниччина і постать Хмельницького хвилює великого поета і знаходить відбиток як у його поезії, так і в творчості Шевченка-художника. В 1846 році Шевченко, працюючи над офортами для альбомів „Живописна Україна“ (малюнки побуту, природи, історії України), виконує відомий малюнок „Дари Богданові і українському народові“, в якому з глибоким знанням історії змальовані послі великих держав на прийомі у Хмельницького-переможця, послі-друзі Російської держави, що радіють перемозі України, і присоромлені, з низько опущеними головами, послі Польщі.

У віршах „Розрита могила“, „Чигирин“, „Великий льох“, „Суботів“ та ін., у повісті „Прогулка с удовольствием и не без морали“ Шевченко неодноразово повертається до історичного образу Богдана Хмельницького. Він заносить у свій

щоденник: „После обеда, как и до обеда, лежал и читал „Богдана Хмельницкого“ Костомарова. Прекрасная книга, вполне изображающая этого гениального бунтовщика“¹. Це далеко не єдине висловлювання про Хмельницького в щоденнику і кореспонденції Шевченка.

Неможливо точно визначити, до якого саме періоду хронологічно відносяться події, зображені в „Никите Гайдае“. Шевченко, очевидно, не зв'язує себе педантичним додержанням історії, більше цікавлячись духом історії, ніж її буквою. Так, Микита говорить про „мученицьку смерть“ Богуна, з чого можна зробити висновок, що дія п'єси відноситься принаймні до останніх років діяльності Хмельницького. Ця думка підтверджується і обстановкою внутрішніх конфліктів, придворних хитрощів і зради в таборі Хмельницького, теж більш характерною для останніх років війни. Але Микита говорить про польського короля Владіслава, саме Владіслава у Варшаві він мріє схилити до миру, а Владіслав IV, як відомо, був королем польським з 1632 р. по 1648 р. Шевченко, який добре знав історію, очевидно, цікавиться більше характером героїв, ніж точною передачею дат і фактів.

Цікавий центральний монолог Микити, в якому він викладає свою миролюбну гуманістичну програму:

Я смело стану перед троном, —

продовжує Микита, переходячи від прози до вірша:

Как добрый сын родных полей:
И право нашего закона
Магнатам, правдою моею,
Я докажу. Они поймут,
Поймут, надменные магнаты,
Что их огромные палаты
Травой дикой порастут
За поругание закона,
Что наша правда, наши стоны
На них суд божий призовут.
Что Наливайка дух великий
Воскреснет снова средь мечей,
И тьмы страдальческих теней
Наши неистовые клики
В степях разбудят. Божий суд
Страдальцы грозно принесут
На те широкие базары,
Где Острицы кровь текла,
Где вы разыгрывали кары,
Где реву медного вола
В восторге злом рукоплескали;
Где вы младенцев распинали

¹ Твори, т. V, стор. 149.

В глазах отцов и матерей,
На те базары тьмы теней,
В молчаньи грозном, как страдали,
Расправу злую принесут
И вашей кровию польют
Ваши широкие базары.

(Со вздохом.)

О боже сильный! Боже славы!
Пошли мне мудрость отворотить
Эту кровавую расправу,
Пошли мне мудрость вразумить
Алчных грабителей лукавых...¹

Ми вже знаємо, що Микита — відважний воїн, який врятував гетьмана, що його похідні розповіді захопили Мар'яну. Не через малодушність і страх говорить Микита про огиду до кривавих розправ. Інші думки, інші мрії у Микити. В цій частині п'єси він виступає в ролі шіллерівського маркіза Пози, сподіваючись мудрими, миролюбними промовами просвітити, відкрити очі монархові і схилити його до миру і справедливості. Про це говорить сам Микита:

Что, ежели определено судьбою мне, простому человеку, окончить то словами, чего миллионы не могли окончить саблями?..²

Микита вірить у могутність думки і слова. Він не розуміє, що не волею королів чиниться історія, не бачить того, що магнати — „несчастной черни палачи“ — наказують королю, безвольному виконавцеві їх лукавих, авантюристських задумів.

Це дало привід недалекоглядним критикам аж до найостаннішого часу твердити про ліберальні ідеї Шевченка періоду „Никиты Гайдая“ і протиставляти проповідям миру Микити славетні рядки поета:

...А щоб збудить
Хиренну волю, треба миром,
Громадою обух стаять,
Та добре вигострить сокиру —
Та й заходиться вже будить³.

Але Микита Гайдай і Шевченко навіть 1841—1843 рр. — це різні особи і ми не маємо ніяких підстав вбачати в Микиті портрет поета-революціонера. І, найголовніше, не можна судити п'єсу і героя з самого тільки початку, не роблячи спроби уявити собі дальший розвиток дії і образів п'єси. Безглуздям було б обмірковувати образи Хлестакова або

¹ Твори, т. IV, стор. 504 — 505.

² Там же, стор. 506.

³ Там же, т. II, стор. 284.

Карла Моора з перших тільки актів, не подумавши про можливі і необхідні шляхи розвитку цих образів у створених драматургом обставинах.

Є всі підстави гадати, що в міру розвитку дії п'єси миролюбні плани Микити Гайдая рушилися і він прийшов до єдиного висновку про необхідність продовжувати священну визвольну боротьбу. Саме тому Шевченко, добре ознайомлений з театром і деякими непохитними законами сцени, вкладає у уста Микити Гайдая, слідом за словами надії і сподівання на майбутнє, грізне застереження магнатам.

...Но магнаты...
Несчастной черни палачи!..
Они коварны; их словам
Не должно верить простодушно...
Они обманут и тогда
Беда Украине, беда —
И вам, кровавые деспоты,
Не сдобровать ¹.

Саме тому Шевченко закінчує перший акт не словами твердої переконаності в майбутнє, в успіх задуму Микити, а тривожними запитаннями і сумнівами останнього. І, нарешті, інший вихід (крім краху миролюбних ілюзій Микити) майже неможливий: історія цих років не давала прикладів словесних розв'язань боротьби. Глибоке знання історії свого народу не дозволило б Шевченкові стати на такий хибний з історичного і художнього погляду шлях. На доказ своєї думки наведемо одне місце з повісті „Прогулка с удовольствием и не без морали“, яке свідчить про глибоке розуміння Шевченком сили народу і історичної необхідності.

Згадавши про Лисянку і „вечерню“, „которую служил здесь ляхам Максим Железняк в 1768 году“, порівнявши її з Варфоломійською ніччю, Шевченко закінчує свою думку про особливості своїх „покойных земляков“ такими словами: „...У них все эти кровавые трагедии были делом всей нации и никогда не разыгрывались по воле одного какого-нибудь пройдохи, вроде Екатерины Медичи, что допускали нередко у себя западные либералы“². Крім того, успіх плану Гайдая дорівнював би закінченню п'єси вже в другому акті, тобто відсутності п'єси.

Слова патріотизму, ненависті до ворога, любові і вірності поневоленому народові в устах козака Гайдая і селянської дівчини Мар'яни мають величезну силу, щирість і переконливість. Можна тільки пожаліти про те, що разом

¹ „Маяк“ за 1842 р., т. V. В п'ятитомному виданні творів Т. Г. Шевченка останніх чотирьох рядків немає.

² Твори, т. IV, стор. 292.

з загубленими актами п'єси ми втратили цінний художній твір, життєві образи Гайдая, Мар'яни, яскраві постаті вождів визвольної боротьби і влучні портрети керівників польської держави сімнадцятого століття.

III

Важко оцінити по достоїнству „Назара Стодолю“, якщо розглядати його ізольовано від історії української класичної драми, народного театру і літератури. Тільки точно визначивши місце „Назара Стодоли“ в драматургії ХІХ століття, можна правильно встановити історичну роль цієї драми Шевченка, роль, що виходить далеко за межі ХІХ століття.

В 1819 році була написана і поставлена, а в 1831 році надрукована „Наталка-Полтавка“ І. П. Котляревського. Цей первісток українського народного театру відзначений великою безпосередністю, природністю, властивою тільки справді великим творам. Усе в цій драмі народжується з вимоги правди, простоти, з вірності життєвим прототипам, з природної гармонії розвитку дії. Вираження почуттів героїв подібне до вільної мелодії пісні, яку складає народний поет.

Велич „Наталки-Полтавки“ — в її безсмертній ідеї, в ствердженні гідності трудівника. „Наталка-Полтавка“ у важку пору кріпосництва, в часи аристократичного, сословного мистецтва змалювала українських селян в барвах симпатії, любові і справжнього благородства. Вічні трудівники, життя яких проходить у виснажливій боротьбі з злиднями, зберігають поетичність душі, ліризм і гордість людей, які живуть чесно і годуються трудами своїми.

У кожній дійовій особі „Наталки-Полтавки“ — своя яскрава індивідуальність, виражена і в мові: лірична, щира мова Наталки, химерне сплетення канцелярських зворотів, схоластичних речень і слов'янізмів у Возного, життєрадісна і щира мова безталанного Миколи і т. д. „Наталка-Полтавка“ народилася з народного побуту, з пісенної творчості, з природної потреби театрального втілення народного життя.

В шести персонажах „Наталки-Полтавки“, як у фокусі, зібрано десятки типів, сотні дійових осіб усієї української класичної драматургії ХІХ століття. Образи дівчат-селянок, знедолених і страждаючих, але гордих у своєму опорі — з п'єс І. К. Тобілевича і М. Л. Кропивницького — хіба не потомки вони Наталки-Полтавки? А персонажі, які смішать і вражають комічною сумішшю народної мови з мовою

стряпчих, крючкотворів чи ремісницьким жаргоном? А свати в більшості комедій і мелодрам українського театру — як вони схожі на виборного Макогоненка! А чудовий сільський пейзаж з красивою постаттю дівчини з коромислом і відрами, задумливою і сумною, пейзаж, такий близький українському театрові, хіба він не заграв усіма своїми яскравими барвами вперше в „Наталці-Полтавці“? А образ матері-трудівниці!

Перу І. К. Тобілевича належить глибока характеристика „Наталки-Полтавки“, характеристика народності і соціального значення цього твору. В Полтаві в 1909 році додатком до видання „Наталки-Полтавки“ була надрукована стаття І. К. Тобілевича — сторінка з його життєвих спостережень, написана ще в березні 1898 р.: „Не звисока, — писав видатний комедіограф, — дивиться Іван Петрович (Котляревський. — Авт.) на свій народ, не висміює його, а стоїть поруч з народом, дає високий артистичний утвір, зразок народної поезії в драматичній“. Але цей зв'язок художника і народу визначається І. К. Тобілевичем, — всупереч багатьом сучасним критикам, у яких терміни „народність“, „гуманізм“ стали настільки загальні і невизначені, що затемнюють суть, замість того щоб роз'яснювати цей зв'язок, — з чітким і глибоко оригінальним розумінням ним драматичного конфлікту „Наталки-Полтавки“.

„Наталка, — говорить І. К. Тобілевич в іншому місці статті, — сміливо, без вагання виступає на боротьбу з звичаями, на боротьбу з матір'ю і з поважним, багатим паном, своїм женихом Возним. І чуєш усім своїм серцем, що тепер вона порве найміцніші кайдани, що дух її не стерпить ані на хвилину примусу. „Навіки одрікаюсь од Петра і за Возним ніколи не буду“, — говорить Наталка. Всі замовкли. Всі певні, що так і буде, як вона сказала“.

Тут немає нудних міркувань про сентименталізм „Наталки-Полтавки“, про пресловуту пасторальність, яка не перестає бентежити багатьох дослідників, про поміркованість суспільних поглядів автора, на якій в явній або прихованій формі наполягають вульгарні соціологи. В небагатьох словах розкрите суспільно-прогресивне значення „Наталки-Полтавки“, її народність, що проявляється не тільки в мові, в побудові, але й, головним чином, у зображенні протесту проти споконвічних забобонів, кабали і нерівності.

Ми спинились на цьому визначенні Тобілевича, яке дає ключ до розуміння народності „Назара Стодолі“, до характеристики, так би мовити, творчої стихії одного з кращих творів української драматургії, тим більше, що в „Назарі Стодолі“ неважко простежити вплив геніального твору

І. П. Котляревського і що аналогії Галя—Наталка, Микола—Гнат або Назар—Петро виразно постають перед нами.

Крім „Наталки-Полтавки“ можна назвати небагато творів українських драматургів, ознайомлення з якими могли допомогти Шевченкові в роботі над драмою. Комедії Г. Ф. Квітки-Основ'яненка¹, які були відомі поетові з вистав професіонального і любительського театру, не мали скільки-небудь помітного впливу на образи „Назара Стодоли“. Єдине видатне створіння драматичного таланту Квітки—образ Шельменка-денщика жодними своїми елементами не розчиняється в героях драми Шевченка. Гостре слівце, приказка, комедійний штрих для образу Гната могли б бути запозичені поетом з любимої його комедії Кухаренка „Чорноморський побит“, що під цією назвою не має цікавої літературної або сценічної долі, а більше відома в переробці М. П. Старицького—„Чорноморці“, але навряд чи відчував потребу в запозиченнях Шевченко, який прекрасно знав минуле, побут і звичаї свого народу, цей геніальний художник, чий погляд легко проникав крізь товщу століть і створював поетичні картини минулого, що вражають своєю життєвістю і яскравим драматизмом. Справжньою підмогою могли б бути тільки кращі класичні зразки драматичних творів рідної літератури, але ні комедії Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, ні „Чорноморський побит“, ні (в плані драматичного театру) „Запорожець за Дунаєм“ такими не були.

„Назар Стодоля“ був написаний, скільки можна судити з далеко неповних даних, які є в розпорядженні шевченкознавців, трохи пізніше, ніж через рік після „Микити Гайдая“. Але який надзвичайний стрибок уперед, який рішучий поворот від трохи ходульної драматичності „Микити Гайдая“, від неподоланої риторичності промов Микити і його нареченої—до жанру реалістичної драми, до справді народної мови, мови економної, насиченої жестом! Яке незбагненне проникнення в найбільші таємниці драматичного мистецтва, таємниці природності і простоти, розвитку дії, сповненої глибоким філософським змістом!

У зв'язку з розглядом „Назара Стодоли“ треба знову повернутись до питання про вплив на творчість Шевченка-драматурга п'єс і спектаклів, з якими поет ознайомився

¹ В повісті „Капитанша“ Шевченко згадує про комедію Квітки-Основ'яненка „Шельменко-волосний писар“. Вважаючи сільського писаря найбільш аморальною, огидною істотою, Шевченко зауважує: „...Он первый грабитель бедного мужика, лентяй, пьяница, сосуд всех мерзостей и первый развратитель простодушного мужичка, потому что он святое письмо читает.“

Покойный Основьяненко в своем „Шельменке-волосном писаре“ только легкий очерк набросал этого отвратительного типа“ (т. III, стор. 345).

в період першого перебування в Петербурзі. Ми вже згадували про те, що поряд з кращими творами російської класичної літератури Шевченко в ці роки дивився немало постановок патріотичних мелодрам і романтичних драм, крайнім, потворним вираженням яких були драми „жахів“, названі поетом (слідом за Брюлловим) „кривавими“. Ми відзначали вже і вплив на автора „Никиты Гайдая“ романтичної драми, романтизму взагалі. На прикладі „Назара Стодолі“ ми ще раз переконуємося у величезному впливі Шекспіра на все, що писав для театру і про театр Шевченко.

В одному з своїх листів Б. В. Варнеке, який вивчав творчість Шевченка-поета і художника, зауважив, що найбільший скарб української класичної драми, яким він вважає „Назара Стодолю“, це „плід глибокого вивчення Шекспіра“. Справді, у Шекспіра і у традиції народного театру вчиться Шевченко поєднанню трагічного (або драматичного) з комічним. Ідучи за Шекспіром, він дбає про вільний розвиток пристрастей, самовиявлення їх у природному розвитку подій. Вивчаючи Шекспіра, Шевченко не робить своїх героїв втіленням однієї пристрасті, а створює образи живих, страждаючих, радіючих, тріумфуючих людей, людей, що борються. У Шекспіра Шевченко вчиться вмінню створювати кількома штрихами, епізодами різнобарвний, яскравий історичний фон. Стяжатель у нього не тільки стяжатель, але й владний пан, зрадливий друг, жорстокий противник і воїн. У Шекспіра Шевченко знаходить зразки трагедій, в яких тенденція не випинається грубо, оголено, а прихована за широко розвиненою, життєво багатою дією, трагедій, в яких моралізаторство поступається місцем перед дійовістю, пристрастністю і глибокодумними, необхідними за змістом філософськими сентенціями. Можна було б навести багато доводів на підтвердження цієї думки, що за останні роки стає дедалі більш поширеною, але це доцільніше буде зробити в процесі аналізу образів і композиції „Назара Стодолі“.

Чи можна назвати „Назара Стодолю“ історичною драмою? Якщо поняття історична драма стосується тільки таких драматичних творів, які зображають певні історичні події, що дійсно відбувались, певних історичних осіб (однаково, чи об'єктивно, чи суб'єктивно змальовує їх автор), то до „Назара Стодолі“ це визначення прикласти не можна. Але дійсної історії, що розуміється широко, як історія минулого народного життя, в цій драмі більше, ніж у десятках і сотнях п'єс, написаних про історично достовірні конфлікти, п'єс, в яких багато безликих героїв, що відзна-

чаються тільки своїми пишними історичними костюмами і іменами, знайомими з підручників історії.

Дія „Назара Стодолі“ зв'язана з життям українського народу середини XVII століття всією своєю суттю, сотнями помітних і непомітних ниток. Можна викреслити з п'єси згадування про Наливайка, Остряницю і інших отаманів-запорожців, розповідь Галі про стару корчму, біля якої Богдан Амелницький зустрічав мертве тіло сина свого Тимофія, вбитого в Молдавії, та інші локальні місця, що точно говорять про час дії,—однаково уважний читач, який знає історію України, народний побут, який уміє не тільки розуміти, але й відчувати, віднесе дію „Назара Стодолі“ до XVII століття. Якщо конфлікт, подібний до того, на якому побудована дія „Назара Стодолі“, і можливий в XIX столітті, то конкретний розвиток його, його катастрофа і розв'язка пішли б, безперечно, зовсім іншим шляхом. Тієї обставини, що на землі існує запоріжська вольниця, куди козак, що не виписався з реєстру, зможе відвезти свою кохану і лишитись непокараним, не боячись ні чорта, ні пана, ні самого гетьмана, не викинеш з п'єси, як і не віднесеш її до середини XVIII і тим більше до XIX століття.

Суворий закон, який зобов'язував ховати живцем разом з убитим козаком і його убивцю, надає конфліктові п'єси особливої гостроти, а образу Гната і його вчинкові— великої рішучості і сили самопожертви. Герої, зображені в „Назарі Стодолі“,—це люди, що жили в суворе XVII століття, воїни сміливі і рішучі, сильні в проявах гніву, пристрасті, волі. Їх рефлексії, ставлення до світу, їх внутрішній ритм відповідає тому періодові, коли за своє щастя треба було вміти боротись, коли життя без боїв здавалось немислимим. Козацтво, ледве розправившись з ненависним польським панством, що поневолювало Україну, нерідко ставало батраками у власних сотників і полковників, які перетворювались у земельних магнатів.

Етнографічне фольклорне багатство п'єси, яке становить органічну частину дії і не може бути легко викинуте з п'єси, теж відсилає нашу уяву до глибокої давнини. Опис обстановки, предметів матеріальної культури, побуту, порівняння місяця з зображенням людини, яка проколола свого брата вилами, розповідь старика Кирика про турецьку царицю і т. д.—від усього цього віє давниною, минулим народного життя.

Але скориставшись образами, навіяними історичною добою, оспівавши минуле свого народу, Шевченко пише твір, тема і ідейне значення якого вічні, твір, який не перестає хвилювати і глядача XX століття. Не зазнають впливу часу

образи Назара і Галі, що повстають проти патріархальної жорстокості напівфеодального укладу життя, проти примусу, проти, кінець-кінцем, гніту соціального, в яких би прихованих і своєрідних формах він не проявлявся. Вічною є тема боротьби за моральну свободу, за любов, що перемагає розрахунок, любов, яка підносить людину, вливає в неї нові творчі сили, вічною є тема тієї боротьби, яку ведуть, самі про те не думаючи, слухаючись тільки пристрасті, що охопила їх, Назар і Галя.

К. Чуковський у передмові до видання російського перекладу „Назара Стодолі“¹ дає вузько соціологізаторське визначення змісту драми. „Назар Стодоля“,— пише він,— був написаний у той період, коли Шевченко видавав такі революційні твори, як „Сон“ (1844) і „Кавказ“ (1845). На той час він уже потроху звільнявся від романтично-хибного погляду на минуле України. Він побачив жорстоку боротьбу там, де українським націоналістам ввижався якийсь безкласовий рай. І показав цю боротьбу в своєму „Назарі Стодолі“. Тим більш фальшивим здається сусальний кінець цієї п'єси, де змальовано неприродне примирення гноблених з своїм гнобителем. Ця фальшива сцена не належить перу Шевченка. Всю її написав відомий український письменник Пантелеймон Куліш. Куліш був реакціонер і йому не хотілося, щоб п'єса Шевченка закінчувалась кривавою розправою з сотником“.

Крім спрощеної характеристики П. Куліша, в цьому уривку немало фактичних неточностей. „Назар Стодоля“ написаний після „Гайдамаків“, але за рік до „Сну“ і більш ніж за два роки до „Кавказа“. Не бажаючи рвати з старою, що виявилась непридатною, періодизацією творчості Шевченка, за якою „Гайдамаки“ відносились до юнацького, романтично-хибного періоду творчості Шевченка, К. Чуковський хоче будемо зв'язати „Назара Стодолю“ з „Сном“ і „Кавказом“, тоді як цілком ясно, що найближче „Назар Стодоля“ (з трьох названих поем) стоїть саме до „Гайдамаків“. Шевченкознавство покищо не має абсолютно ніяких даних, які б доводили, що Куліш справді дописував фінал „Назара Стодолі“.

Але нас тут цікавить зовсім інше. Нас цікавить легкість, з якою К. Чуковський поділяє дійових осіб на гноблених та пригноблювачів і зв'язує події „Назара Стодолі“ з показом жорстокої класової боротьби. Безперечно, порівняно з творами епохи Відродження, або багатьма п'єсами епохи Просвічення, що змальовували конфлікт, аналогічний кон-

¹ Т. Г. Шевченко. Назар Стодоля. Вид. „Искусство“, М.—Л. 1939.

фліктові „Назара Стодолі“ (наприклад „Коварство і любов“ Ф. Шіллера), соціальні і свідомо історичні мотиви в драмі Шевченка звучать виразніше і сильніше.

Насильство над почуттям Ромео і Джульєтти викликає ненависть до феодалських забобонів, до пережитків середньовіччя, засудження стариків, що жертвують на догоду безглуздій родовій ворожнечі своїми синами й дочками. Наруга над любов'ю Луізи і Фердінанда народжує пристрасне засудження жорстокості тиранів, князків і політичних інтриганів, що йдуть до влади по трупах людей, в грудях яких билися високі, благородні серця. Загрози старика Міллера і спроби його вступитися за честь дочки приречені на поразку, хоч величезним історичним завоюванням був сам факт такого зображення трудової сім'ї і тиранії та сваволі, проти якої виступають герої. А „Назар Стодоля“ лишає яскраву картину пробудження народу і повстання за свої права. Образ Назара сприймається як образ людини з народу (не має значення — батрак він чи хорунжий, не має значення, що Хома вважає його злидарем, а на чигиринських вечорницях його вважають за багатія), як один з сотень тисяч, готових, як і Гнат, постояти за себе, вступити в боротьбу із знахабнілою, пузатою старшиною, що збагатилася за рахунок народу, і з зброєю в руках обстояти свої інтереси. Народ здавна оспівував у билинах, баладах і оповідях сміливих і рішучих своїх синів, що повстають за правду, за справедливість, проти гноблення і насильства, однаково, до якого стану і звання не належали б вони. Якщо так розуміти конфлікт між гнобленим Назаром і гнобителем Хомою, тоді можна ставити п'єсу, не чинячи над нею ніякого насильства, не роблячи в ній недозволенних купюр. Коли ж шукати в ній безпосереднього зображення класової боротьби і хотіти показати її також безпосередньо і прямолінійно, тоді немало доведеться проробити операцій над текстом, операцій, які приведуть до схеми і фальші¹.

„Назар Стодоля“ — драма, в якій змальовується соціальне гноблення, насильство над вільною волею і почуттями лю-

¹ Бажання будьщо зробити Назара бідняком за соціальним станом приводить до найбільш несподіваних і неприродних спроб „переробити“ Шевченка. М. Пілявський у режисерських примітках до „Назара Стодолі“ (вид. „Мистецтво“, 1937) пише: „З такою ж недовірою (як і до певності примирительного фіналу драми. — *Авт.*), — що це Шевченкове підкреслення, треба поставитися й до місця, яке відступає від історичної правди, — до Стешиних слів про те, що Назар і Гнат — багаті (!?). І тому ці слова треба зняти“ (стор. 62). Чи потребує заперечення „глибокодумне“ зауваження, яке забороняє чигиринській бабі на вечорницях називати козацького хорунжого багатцем, тому, що це, мовляв, суперечить історичній істині!

дини, насильство, єдине „виправдання“ якого полягає в силі гнобителя. На шляху великого, чистого кохання двох представників молодого покоління стає корисливість, честолюбність і мерзенний розрахунок. І пристрасть, воля героїв, яку намагаються зломити, спотворити, цинічно позбавити її внутрішньої краси і благородства, не лишається безропотною. Молодь виступає сама за себе, за своє право любити і ненавидіти, за свободу, хай свободу моральну, свободу почуттів. Юність, чесність і їх супутники — сміливість і самовідданість з піднятим забралом вступають у боротьбу з старим світом, з старим порядком. Ця боротьба — народна, її ведуть кращі сини народу, ведуть з тими, хто кровно зацікавлений у збереженні старого порядку, безропотного підлягання панові, патріархальної суворості, порядку насильства над людиною і умертвлення кращих її дум і поривів.

В цьому розумінні „Назар Стодоля“ показує жорстоку класову боротьбу.

IV

Щороку, кажуть, як надходить час,
Коли різдво Спасителя святкуем,
Цей птах зорі співає цілу ніч,
І жодний дух не сміє ворухнутись.
Цілющі ночі, зла нема в планетах,
Не шкодять феї, відьми не чарують,—
Такий цей час святий і благостинний.

„Гамлет“, акт I, сцена I.

Дія „Назара Стодолі“, за вступною ремаркою, відбувається „в XVII столетии, близ Чигирина, в козацкой слободе, в ночь на рождество христово“. Байдужий читач, позбавлений уяви, прочитає ремарку, не звернувши на неї серйозної уваги. Інша річ — у театрі. Якщо ставить п'єсу творчий театр, колектив художників, а не ремісників, то тисячі глядачів будуть зачаровані тими особливими звуками, барвами, ритмами, якими насичена, якими живе чарівна різдвяна ніч. Тисячі переказів і фантастичних історій в уяві зв'язуються з різдвяною ніччю. Великий Гоголь, чиїми творами зачитувався Шевченко, в ясну, морозну ніч під різдво побачив слідом за народом чудові поетичні видіння і славні історії, якими зачитуються покоління, з яких складають собі уявлення про народ, його побут, його мрії й життя. Яка драматична, яка театральна, в кращому розумінні цього слова, різдвяна ніч, коли ясна і тиха погода змінюється налітаючою метелицею, коли сніг порипує під ногами перехожого, коли тиша степових просторів і сіл вибухає сміхом і веселощами, коли збуджена уява змальовує найрадісніші, най-

фантастичніші картини! В цю ніч хочеться тільки радіти, і особливо важко розлучатися з надією, з життям. В цю ніч панує святковий настрій, сміливо переплітаються соковиті, прості побутові події, маски перевдягнених колядників, простодушний юмор і сильна пристрасть. І чи не це чудесне сплетіння робить великими українські повісті Гоголя?

Вся дія „Назара Стодолі“ відбувається протягом однієї ночі, але як вдало, як художньо тонко вибрано з тисячі ночей одну, різдвяну ніч!

В „Назарі Стодолі“ збережено не тільки єдність дії, але і єдність часу. Проте, єдність часу у Шевченка — це не результат додержання ним формально-естетичної вимоги, не пута, які він добровільно наліває на себе, ні, це — природний результат розвитку того сюжету, тих подій, які створюють цю драму.

Тут усе підпорядковане внутрішній гармонії, і розвиток подій, що безперервно йдуть одна за одною, за імовірністю або необхідністю, не тільки вкладається в невеликий відрізок часу, але навіть був би неможливий при найменшій зміні або затримці дії.

Перший акт „Назара Стодолі“ починається монологом Стехи, який вводить глядача в обстановку дії і ознайомлює нас з подіями, що відбувались до початку драми. Це початок експозиції п'єси, початок живий, образний. Стеха не просто повідомляє про наступний приїзд гостей, про намір сотника віддати Галю не за молодого хорунжого, а за старого і багатого полковника і т. д., а виконує це в живій дії. В її словах звучить ставлення її до задуму Хоми, до самого Хоми, його дочки Галі, до чигиринського полковника. Молода ключниця незадоволена тим, що „у таке свято, коли добрі люди тільки колядують“, сотник задумав приймати гостей, сватів „од такого ж старого дурня, як і сам...“ В цьому монолозі — вся Стеха, жвава, гостра на язик дівка, ключниця, що сипле жартами, приповідками, вивертка і хитра.

Потім з'являється Галя. Довідавшись, що в хаті ждуть гостей, що мають прийти свати, вона й сумніву не має, що чекають старостів від її любого Назара. Двозначні відповіді Стехи майже не зачіпають її, ніщо не може похитнути її віри в те, що скоро вона буде разом з своїм Назаром. В небагатьох словах говорить вона про свою неприязнь до полковника Молочая, у якого „паскудного, [тільки] і мови, що про наливку та про вареники“. Драматичний вузол продовжує стягуватись. Ми дізнаємось про те, що Галя пристрасно любить Назара, що для нього вона готова зректись від усього. Дальший конфлікт набуває вже тут

правдивого психологічного обґрунтування. Галя говорить про своє кохання: „Ось мій Назар, мій чорнобривий, усе про війну та про походи, про Наливайка, Острияницю, та про синє море, про татар, та про турецьку землю. Страшно, страшно, а хороше, так що слухала б не наслухалась його, та все дивилась би в його карі очі. Мало дня, мало ночі“. Прихід Хоми і його діалог з Стехою наближають зав'язку драми. Хома, якого знає і боїться вся слобода, повернувся після вдалого візиту до отця Данила, у якого треба було взяти дозвіл на прийом старостів у святкову ніч. І одна тільки фраза, кинута Хомою в цьому місці, варта багатьох велемудрих міркувань про релігію. „Отець Данило,— говорить він,— спасибі, розршив. Не забудь тільки завтра вранці послать йому вишнівки. Знаєш? тієї, що недавно доливали. Нехай собі п'є на здоров'я“. Недорого коштує Хоми обійти закон православний і не дуже шанує він релігію, нетерпляче здійснюючи за одну ніч злочинний план.

Стеха нагадує Хоми про його обіцянку одружитися з нею, говорить про свою вірну любов до нього. Але яка далека вона саме в ці хвилини від почуття любові до Хоми, глядач уже знає з категоричної оцінки — „старий дурень“, яку дала вона йому на початку акту. Отже, для Стехи шлюб з Хомою, якого вона добивається, продиктований розрахунком, бажанням енергійної жінки вибитись в люди, самій панувати над іншими, бо гірке становище підлеглості і рабства їй, молодій жінці, що вважається ключницею у старого Хоми, надто добре відоме. Наче лисиця, відкручується Хома від відповіді, петляє то в один, то в другий бік, відмовляється двозначними приказками і приповідками („Як коржа, так коржа! Як спечемо, так і дамо...“ та ін). Та як тільки вийшла Стеха з світлиці, Хома кидає їй услід лайку („Злигався я з дияволом“) і промовляє свій славетний монолог, що цілком характеризує Хому-честолюбця, лицеміра і грошолобця.

„Чого доброго! — говорить він після паузи.— Ще, може, й мене обдурить, тоді і остався на віки вічні в дурнях. Та ні, лиха матері! Аби б тільки ти мені своїми хитрощами допомгла породнитися з полковником, а там уже що буде — побачимо. Іш ти, мужичка! куди кирпу гне! Стривай!.. (Продолжительное молчание.) Думай собі, голубко, та гадай, що... а воно зовсім не так буде. Закинь тільки удочку, сама рибка піде. Шутки — тесть полковника!.. А що далі — се наше діло. Аби б через поріг, то ми й за поріг глянем. У якихнебудь Черкасах, а може, у самому Чигирині гуляй собі з полковничою булавою! І слава, і почот, і червінці до себе гарбай: все твоє. А пуще всього червінці. Їх люди

по духу чують: хоч не показуй, все кланятимуться... Ха-ха-ха! от тобі й сотник! Ще в Братськiм серце мсе чуло, що з мене буде великий пан. Було, говорю одно, а роблю друге; за се називали мене двуличним. Дурні, дурні! Хіба ж як говорим про огонь, так і лізти в огонь? або як про чорнобриву сироту, так і женитися на їй? Брехня! від огня подальш. Женись не на чорних бровах, не на карих очах, а на хуторах і млинах, так і будеш чоловіком, а не дурнем“.

Якщо деякі формальні особливості цього монологу ідуть від традиційної форми монологу мелодраматичного „лиходія“ і одночасно від прямолінійності, безпосередності прийомів старого українського народного театру (наприклад, несподіваний, зловмисний сміх Хоми), то в цілому він дійовий, вірний природі і психологічно правдивий, так що ні в чому не суперечить вимогам реалізму. Разом з тим він розкриває темний внутрішній світ Хоми, дає напрям нашому ставленню до нього, до всіх його вчинків. В щирості того, що говорить Хома, не можна сумніватись, хоча б тому, що цю фальстафівську фразу про Братське і дволичність він говорить з надзвичайною безпосередністю і простотою.

Хома хоче будьщо вступити в родство з полковником, піднятися ще на щабель ієрархічної драбини козацької старшини. Він бачить, що чим вище по цій драбині, тим легше можна грабувати, оббирати народ, тим більше слави, безкарності і роздолля для честолюбця. А Хома честолюбний — він мріє про славу, про шану, він зневажає „мужичку“ Стеху і найбільше зайнятий думками про гроші, червінці, всю владу яких він уже в думках пізнав. Коли мова йде про гроші, Хома стає мало не філософом, він угадує майже магічну силу грошей, що змушують вклонятись, принижуватись і служити. Хома в наслідок свого виховання і способу життя щиро вірить у те, що любов Галі до Назара — це дівоча примха, яка нічого не варта поруч з тисячами і шаною полковника, що, відриваючи Галя жорстоко й насильно від її коханого, він чинить, кінець-кінцем, не тільки собі, але і їй на користь, оточуючи її повагою, поклонами і шаною. Йому недоступні ні думки, ні почуття Галі, їх високий літ, їх безкорисливість і благородство. Чекаючи сватів, яких Галя прийме, не знаючи, що вони не від Назара, а від старого полковника, Хома твердо вирішує зламати її опір, побоюючись тільки несподіваного з'явлення Назара. Але й ця думка потроху перестає його тривожити: „А подумаєш і те, — хвальковито вирішує він: — яке йому діло до Галі? Се ж моя дитина, мое добро, слідовательно моя власть, моя і сила над нею. Я отець, я цар її“.

Ось у чому ідейний конфлікт і зміст „Назара Стодолі“. Стикнулось два уявлення про світ, про суспільний порядок і людські відносини. Одне — старе, за яким право батька дорівнює праву власності, праву пана, за яким волі дочки існувати не може, і любов, самопожертва, кращі риси людини нічого не варті, якщо вони не ведуть до збагачення, до посилення влади в суспільстві. І друге уявлення — Назара, Гната і Галі, за якими ідеал — у безкорисливості, у благородних і чистих потягах серця, в чесній праці і вірному служінні вітчизні. Так у цьому любовному, так би мовити сімейному, конфлікті відбивається віковий конфлікт між гнобителями, що завжди шукали, кінець-кінцем, навіть у періоди національно-визвольної боротьби, шляхів для особистого збагачення, для зміцнення своєї влади, і народом, який ніс на вівтар цієї боротьби все, що він мав, народом, який жив мрією і вірою в краще майбутнє, переконанням, що зло буде знищене і свобода, до якої він прагне, перемаже.

Вчинок героїв „Назара Стодолі“ — Гната, Назара і Галі — передбачає в своєрідній, властивій даній драмі, формі цю боротьбу народу, цей похід проти всього, що мертвим тягарем лягло на його плечі і придушило до самої землі. Мабуть, ще матір Галі, всю в сльозах і невимовному горі, повели під вінець з нелюбим Хомою, — вона безропотно підкорилася долі і, рано зів'янувши, зійшла в могилу. Але Галя, що виросла в атмосфері визвольної боротьби, Галя, яка сприйняла з дитинства оповідання про героїчні подвиги, про мужність і самовідданість, не хоче підкоритись і веде рішучу боротьбу з жорстоким, зрадливим батьком. І вчинок її тим більш рішучий і мужній, що вона не може до кінця побороти в собі дивного почуття жалю, прихильності до батька і боязні його гніву і помсти.

Починається барвіста обрядна сцена сватання. І в той момент, коли торг між Хомою і сватами, освячений традицією, вилитий в театральну форму, має ось-ось щасливо завершитись, Шевченко майстерно стягує драматичний вузол і створює бурхливу, навальну зав'язку драми.

Не зважаючи на всі запобіжні заходи, прийняті Хомою, в його дім вбігає навала колядників на чолі з Назаром. Талант драматурга підказав Шевченкові привести Назара в цей момент на сцену не одного, а в оточенні багатьох козаків. Це зразу ж посилює дію драми, надзвичайно загострює конфлікт, надає особливої ваги і значення кожному слову противників, що несподівано схрестили шпаги. І те, що через кілька хвилин Назар у присутності натовпу стає навколішки перед Хомою, робить цей вчинок Назара особливо мужнім.

Шевченко вводить Назара відповідно до усталеної класичної традиції. З'явлення героя драми або трагедії має супроводитись рішучим вчинком. З'явлення його подібне до бомби, що несподівано вибухнула. Галля дізнається, що її обдурили, і тяжке горе уриває її безхмарні і тихі до того радисті і щастя. Він, Назар, що колись врятував життя Хомі, вирвавши його „іспідножа гайдамаки“, Назар, — гордий і безстрашний, „той самий, що й самому гетьману не дасть себе на посміх“, — безжально й жорстоко обдурений.

Назар пробує пробудити заснулу совість сотника, дорікає йому безсоромною торгівлею дочкою („Учора була моя, сьогодні полковникова, а завтра чия буде?..“), нагадує Хомі про його обіцянку, благає й кляне. „Хіба ти диявол, — вигукує Назар, — коли ти не маєш жалю до рідної своєї дитини? Ти бачиш, у неї є серце, і ти замість його кладеш каменюку...“ Від шалу, від готовності розтерзати Хому Назар переходить до одчаю, до просьб і, нарешті, стає перед ним навколішки. Як сильно повинен зворушувати Назар в цей момент, коли він, мужній воїн, навколішки благає Хому не загубити дочки, додержати слова, віддати йому Галю! Потрібна надзвичайна віра автора в свого героя, рідкісна внутрішня сила образу, щоб цей вчинок не ліг темним відбитком на всю дальшу долю героя, щоб він міг в нашому уявленні лишитись героєм у повному розумінні цього слова. „Дивись: я гетьману ніколи не кланявсь. (Падає на колени.) Для спасенія своєї душі, коли у тебе у серці є бог, для угоди всіх святих, коли ти віруєш у кого, для спасенія твоєї дитини, коли вона тобі мила, зглянься на мене!..“ — благає Назар Хому і просьба його — це душевний зойк, це свідомість трагічної неминучності, катастрофічності того, що відбувається. Тільки людина з душею черствою, без почуттів побачить у цій сцені мелодраматич-

ІХХ.

НАЗАРЬ СТОДОЛЯ.

МІЛІТОРАЛІЙСКАЯ ДІЯ

ГЕРАСА ШЕВЧЕНКА.¹⁾

ДІЙСТВУЮЦІЯ ЛИЦА.

Хомя Бляхтин, сотник.	Назаръ Стодоля, другъ его.
Галля, дочь его.	Гнага Кареня, другъ его.
Стеха, молодая женщина у Бляхтина.	Хитрийка на вечеринкѣ.

Сцѣной кофари, кѣды-мушкетеры, молодые воины и гѣвухи и стагы отъ чотарьянаго пидвишника.

Движеніе происходитъ въ XV-мъ столѣтїи, близь Чигиринѣ въ козацкой слабодѣ, въ ночь на Рождество Христово.

АКТЪ ПЕРВЫЙ.

Вечеръ. Вънутренность сѣтницы, богато убранной кофрами и баранками. Восторонѣ стола, покрытаго дорожкою копримъ кругомъ сѣчь²⁾ подъ баранкомъ, озвѣсѣнныя колодки. На столѣ стоить оляна, зубки и рѣзныя куваны; горитъ косякомъ свѣча СТЕХА убираетъ столъ.

Стеха (откладываетъ оляну со стола). Ус! знаешь, что все Стрибай лишний, чи не шула його. Рыба, мясо, баранина, свѣ-
лява, колбаса, цыпленки, сыняны, медъ, венгерське — все, ус.

¹⁾ Пьеса была написана съхранивша драматическїи омытъ козацкы-
наго нашего юна, куда въ гденеческыи объясненїемъ на вѣдкорусскыи
комытъ, предназначеныи для Цесарьбургскаго театра. При вѣдъ своей ла-

Перша сторінка п'єси „Назар Стодоля“, „Основа“, жовтень 1862 р.

ний пафос і не визнає її захоплюючого драматизму, пристрасності і життєвої правдоподібності.

Остання репліка Назара завершує зав'язку драми. Боротьба тільки почалась. Він уже сповнений гніву й рішучості, він кидає виклик Хоми, полковникові, він готовий кинути виклик усьому світові, якщо в ньому — насильство і сваволя, вкриті личиною батьківської любові і піклування. „Я знаю, що мені робить, — вигукує Назар. — Я знайду правду. Прощай! вернусь, сподівайся“.

Шевченко в експозиції не займається виключно обставинами дії, підготовкою події або, навпаки, характерами дійових осіб, — і тут він лишається вірним учнем Шекспіра, зливаючи в єдине ціле експозицію обставин і характерів. Тому його експозиція бурхлива, дійова, тому вона швидко приводить нас до зав'язки і вже перший акт знайомить нас з усіма героями драми, їх характерами, цілями і сценічними завданнями. Розвиток дії побудований так майстерно, що почуття, бажання героїв, наштовхуючись на перешкоди, виростають у справжню пристрасть, яка тільки й може примусити нас повірити в існування драматичного героя. Чи можна відшукати в залі глядачів людину, яка б після першого акту не була схвильована і зацікавлена дальшою долею Хоми, Назара і Галі після того, як їх цілі і непохитні бажання стикнулися в такій непримиренній суперечності?

Треба звернути увагу на те, як доцільно введений в єдину дію драми Гнат. Вірний кращим класичним традиціям, Шевченко вводить цю важливу дійову особу в момент відповідальний, коли з'явлення її не може пройти непоміченим. Спостерігаючи разом з Назаром ганебну сцену обману Галі, Гнат не втрачає зовнішнього спокою. Він теж, очевидно, сповнений гніву, обурення, образи за друга. Але Гнат, що багато зазнав на своєму віку, загрубілий від життєвих бур і сутичок, воїн і людина, що філософськи дивиться на весь світ, він уміє стримувати безпосередні пориви, уміє удавати з себе спокійного, щоб не дати ворогові приводу посміятися з себе. Вся його поведінка в першому акті підкреслює його зневагу до Хоми („Він не чоловік. Кинь його: таке ледащо не стоїть путнього слова!“), почуття власної гідності („Кого ти просиш? кому кланяєшся? — докірливо запитує він Назара? — перед ким падаєш? Я на тебе після сього й дивиться не хочу: прощай!.. Кланяється дияволу! Він тебе кип'ячою смолою напоїть!“).

Другий акт — у простій хаті, де відбуваються вечорниці, — починається великим монологом хазяйки вечорниць. Тепер, коли ми вже знаємо багато обставин драми, що відбувається в хаті сотника, ті соковиті, барвисті характе-

ристики, які дає всім спритна хазяйка, сприймаються нами не без юмористичного забарвлення. Поскаржившись на нові часи, на те, що „світ перемінився“ і відійшли у минуле колишні запорожці, орли-соколи, і найбільше на те, що минули безповоротно її молоді роки, вона по черзі згадує спритну Стеху, сотника Кичатого, Галю і Назара. Її слова — це найшвидший відгомін сільського поголосу, що пішов по селу зразу ж після сцени в домі сотника. Галя, на думку її, „у полковниці лізе“, а „Стодоля молодець! я його знаю, він протопче стежку через полковничий садок. Та й дурний би був, коли б не протоптав“. Стеху вона влучно характеризує одним словом — „дзига“.

В центрі другого акту — сцена Назара і Гната. Їх діалог належить до кращих сторінок української драматургії. Гнат навмисне відсилає хазяйку: „Візьми метлу та мети, виясни хорошенько місяць: бач, як насупило!“ — щоб, лишившись удвох з Назаром, заспокоїти його і знайти вихід з біди.

Назар в одчаї. Він не приховує свого горя, розгубленості і невір'я. Гнат намагається спочатку жартом, гострим слівцем, нагадуванням про Братський монастир, про козацький стан Назара вплинути на нього, заспокоїти і відвернути думки від Галі: „Чи стоїть же жінка, хоч би вона була дочка німецького цезаря, чи стоїть вона такого дорогого добра, як чоловічий розум?“ — запитує Гнат і, почувши відповідь Назара — „Стоїть“, каже: „Брехня! Ти знаєш, в яку ціну поставив цар Соломон золотий плуг. Він каже, що при нужді шматок хліба дорожче золота. А я скажу: чарка горілки козаку миліша усіх жінок на світі“.

Отже, цей воїн і житейський мудрець Гнат має і деякі знання (далі коло їх розширюється) з історії і інших наук. Його слова про царя Соломона або про латинського віршника, за якого його в Братському покарали екзекуцією, не дивують нас, так само, як згадування про Горація у вустах старого Бульби. Далі ми ще повернемося до аналогії Гнат-Назар і Остап-Андрій („Тарас Бульба“ Гоголя), — зараз же важливо вказати на ту неповторну своєрідність постаті Гната, яка робить його, можливо, найяскравішою, найбільш історичною постаттю драми.

Роль Гната в драмі першорядна. Він активніший, діювіший від Назара, і тільки те, що саме Назар переживає драматичний конфлікт, що Назар кохає і страждає, містячи в собі максимум емоціональної енергії і багато щирих ліричних мрій та думок самого автора, зберігають за ним місце основного героя драми. Але Гнат аж ніяк не просто безлика фігура, потрібна тільки для того, щоб герой драми ділився з ним своїми почуттями й думками. Подібно до

того, як Філіпп Незаконнонароджений у хроніці „Король Джон“ займає своє значне і ніяк не другорядне місце, або Фальстаф у „Генріху IV“ не поступається щодо інтересу і значення перед принцем Галем,— так і Гнат займає цілком своєрідне місце в „Назарі Стодолі“, будучи фокусом багатьох ідейних устремлінь драми.

Ідея народної незалежності і свободи, ідея незламної волі і твердості характеру воїна з народу в образі Гната набуває найповнішого і найяскравішого вияву.

Гнат цілком належить до того могутнього покоління свободолюбного народу, в якому ніщо не могло вбити „духу живого“—ні утиски властью імущих, ні школа, ні схоластичні премудрості. Гнат, як на ті часи,—це культурна людина, яка пройшла науки в знаменитій школі Братського монастиря в Києві. Ознайомлюючись у Братському з історичними епізодами і церковними легендами, з премудрістю латині і богословством, такі, як Гнат, пропускали повз вуха схоластичні абстракції і догми вчителів і міцно запам'ятовували те, що могло придатись їм у житті, що якимсь чином (іноді зовсім несподівано) погоджувалось в їх уяві з здоровим глуздом, народним юмором і кмітливістю. Театральні вистави Києва того часу, веселі, грубі жарти народних інтермедій, найжвавіші і найжиттєрадісніші місця латинських текстів—усе це надовго затримувалось у пам'яті і потім пускалось у хід в життєвих ситуаціях з великим ефектом. З Братського Гнати, Остапи і Андрії поверталися ще більшими забіяками, шибайголовами, ніж до школи, прагнучи швидше кинутися в життєві бої, піти у Січ, у лави відважних запорожців. Принаймні до числа таких вихованців Братського відноситься Гнат.

Скоро Гнат відчув, що не таке у Назара горе, щоб жартом і влучним слівцем можна було його знищити. Він востаннє пробує вплинути на друга гострим жартом: „Ось що,—каже він.—Перш усього, випий горілки. Вона і без мене наведе тебе на розум... Чи не забув ще ти, як розумно розсужда латинський віршик... як пак його... ну той, за якого мене в Братстві випарили різками, як отець ректор піймав у мене за халявою його мудрі вірші. Він каже: „Дурниця все, окрім горілки, а іноді і жінка під руку“. Але Назар, який зараз неспроможний зрозуміти жарт, ображається на таку нечуйність друга. Тоді Гнат на мить скидає з себе маску балакуна та жартівника і розкриває свою мужню, але зранену, зневірену в людях душу. „І я, дурний, колись любив і к гадинам жінкам ласкався, ридав гарячими слізьми, рад був і жизнь оддати за них... і що із того?.. Дурниця все: і товариство, і любов,—цур їм!—продовжує Гнат,—

нема їх на світі. Одні дурні і діти вірять латинським віршам“.

Назарові і зараз ще здається, що друг його глузує з нього, що немає „бога в серці“ Гната, і він рветься геть з хати до сотника, щоб благанням або злочином закінчити суперечку. Гнат добре знає жахливу кару, що загрожує за вбивство сотника, і спиняє Назара. Він пропонує другові сміливий план: Галю треба вкрасти і відвезти в Запоріжжя, „а там і сам гетьман не більший од чабана. Адже ти не виписувавсь із запорожців?“ — запитує Гнат¹.

Назар переконує Стеху за подарунки влаштувати йому побачення з Галею і допомогти втекти. Стеха погоджується, але, як це видно далі, тільки з тим, щоб влаштувати побачення, а до втечі не допустити. Та про цю приховану думку в другому акті ми ще нічого не знаємо. Друга половина акту присвячена вечорницям, розповіді старого козака, пісням і танцям, протягом яких один за одним виходять Назар, Гнат і Стеха, яка знайшла цікавий привід для того, щоб уночі піти у закинуту придорожню корчму.

З погляду розвитку єдиної дії і стрункості драматургічної композиції другий акт „Назара Стодолі“, а особливо друга половина акту, найбільш вразлива і недосконала. Втеча Назара і Галі є, на нашу думку, катастрофою в розвитку дії. Неправильно було б вважати катастрофою фінальну сцену драми, коли вбивають (або прощають, — в даному разі це не має значення) Хому. Фінал „Назара Стодолі“, — кривавий чи примирительний, — це розв'язка драми, природний результат вчинку, що був катастрофічним у розвитку боротьби між Назаром, Гнатом і Галею, з одного боку, і Хомою, з другого боку.

За схемою Фрейтага, який взагалі викреслює поняття розв'язки (так точно встановлене ще Арістотелем), катастрофа переноситься на самий кінець композиції, будучи її заключною, восьмою частиною, тільки тому, що, лишаючись у колі ідеалістичної естетики, Фрейтаг вважає катастрофою тільки заключний, вирішальний акорд у долі одного героя. Ми додержуємось іншого погляду на визначення катастрофи; катастрофою називається той рішучий вчинок одного або кількох героїв, який визначає весь дальший розвиток дії, розв'язку боротьби, — так, у „Грозі“ катастрофою є зрада Катериною чоловіка², в „Макбеті“ — вбивство Дункана, в „Саві Чалому“ — зрада Сави, а не його смерть від руки Гната Голого.

¹ На ті часи козаки за традицією, запровадженою ще Польщею, були вписані в реєстри. Звідси й назва *реєстрові козаки*.

² Див. В. Волькенштейн. Драматургія, вид. „Искусство“, М. 1937, стор. 47.

В „Назарі Стодолі“ катастрофа, поперше, йде майже безпосередньо за зав'язкою, що свідчить про деяку кількісну бідність дії і драматичних перипетій і наближає п'єсу за характером до драматичного епізоду, і, подруге, катастрофа відбувається за сценою, а на сцені тільки приймається рішення, яке обумовлює собою катастрофу.

Що втеча Назара і Галі є катастрофою в розвитку єдиної дії драми, неважко побачити при уважному її аналізі. Якщо до втечі Хома, обурюючись Назаром, міг ще дати йому спокій, розуміючи, якої рани завдав йому своїм рішенням, то після втечі Хому пронизує люта, смертельна ненависть до втікача, бажання вбити, знищити його фізично. Цей момент остаточно формує сценічний образ Хоми і є вирішальним, катастрофічним для його розвитку. І Назарові до моменту втечі здавались можливими інші шляхи. Він сам у сцені з Гнатом готовий був знову повернутись до сотника і там — чи пістолем, чи покірною просьбою — визначити свою долю, долю Галі і долю Хоми. Втеча ставить його в певні категоричні відносини з Хомою, відрізує всі інші шляхи боротьби за Галю, крім шляху сили і зброї. Отже і для Назара втеча — момент катастрофічний. Галя також визначила свою долю в ту мить, коли дала згоду втекти з батьківського дому з любим Назаром. Для образу Галі було б особливо важливим показати катастрофу в дії, що формує і розкриває характер.

Композиційна слабкість другого акту давно вже штовхала режисерів і акторів на думку про його виправлення і поліпшення. Саме звідси йдуть спроби пожвавити дію тим чи іншим способом. Особливо хибно розв'язували своє завдання ті, що користувалися при цьому засобами зовнішньої видовищності, етнографічними барвами. З давніх часів повелося вводити в другий акт „Вечорниці“ композитора Ніщинського. Пожвавивши дію зовні, точніше кажучи — пожвавивши танці і пісні другого акту, „Вечорниці“ Ніщинського вбивали єдину дію драми, поділяючи її на дві половини, знижуючи напруженість подій і увагу глядача. Цілком справедливі закиди, що з'явилися останнього часу в пресі по адресу тих, хто, не розуміючи справжніх достоїнств шевченківського „Назара Стодолі“, не відчуваючи в собі ні таланту, ні сили поставити його цікаво, шукали порятунку в етнографічних, розважальних додатках.

Адже ж і в другому акті, як і в усій драмі, панує гармонія і порядок, яким не заважає відзначена нами хиба композиції.

І тут усе підпорядковано художній доцільності, почуттю міри. На вечорницях багато пісень і танців, багато фольклорного матеріалу. Але він є органічною частиною дії,

живим, активним його фоном. Адже не випадково Кирик розповідає казку про жорстоку турецьку царицю. Його оповідь — своєрідне епічне зображення Хоми, прихована оцінка його жорстокості, вкладена у вуста народного співця.

„У венгерській стороні, — говорить кобзар Кирик, — у Цесарців, за Шляхетською землею, стоїть гора висока; а в тій горі нора глибока; в норі сидить не звір, не птиця — турецька цариця. Сидить вона сто тисяч літ, не молодіє, не старіє, а тільки дедалі зліє; їсть вона од схід до захід сонця — не хліб печений, не курей і не якунебудь людську страву, а трощить маленьких дітей за те, що коли ще вона була у Турещині важкою, так їй сказав арменський знахар, що вона родить дочку і дочка та буде, як підросте, в тисячу раз краще її. От вона, справді, як родила дочку, так зараз і з'їла її, та з того часу сидить у норі і не вгаваючи усе їсть дітей, не розбира, хоть хрещені вони, а хоть нехрещені, їсть усіх, їсть тобі всіх та й годі, — і дівчаток, і хлопчиків...“

Чи можна вважати простою випадковістю те, що з сотень оповідань, відомих кобзарям, Шевченко вибрав саме це — про жорстоку царицю, яка помщалась юності за те, що тій судилося стати красивішою від самої цариці?

Третій акт сповнений гострих драматичних ситуацій і розвивається з рідкісною динамічністю. Напруження і зацікавленість глядача досягаються справді художніми засобами. Сцена Назара і Галі сповнена життєвого хвилювання, настрою і почуттів, які повинні передатись глядачам. Якщо актори цього не досягли, то ніякі зовнішні вказівки, ніякі вставки, до яких вдаються іноді постановщики, не виправлять, не врятують справи, не зроблять спектаклю художнім твором. „Тільки відмовившись від цікавості, хто кого заколе шпагою, — дотепно зауважив Ол. Толстой з приводу „Гамлета“, — ми повністю відчуємо Шекспіра“. На початку третього акту ми повинні слухати Шевченка, його чудесну прозоро-ясну прозу, слухати ніжну мову двох закоханих, їх одверті, правдиві слова. Сум Галі і Назара повинен знайти відгук у серцях глядачів. Їх мрії повинні хвилювати і зворушувати нас.

Про зацікавленість і напруження в третьому акті подбав сам Шевченко. Вони визначаються і загальним розвитком єдиної дії, яка неминуче схиляється до останньої сутички, і таким тонким художнім штрихом, як вихід Стехи на самому початку акту. Навіть байдужий глядач, який неспроможний цілком піддатись емоціональному впливу поетичного дуету Назара і Галі, все таки хвилюватиметься і напружуватиме розум, обмірковуючи можливий фінал драми.

Сцена Назара і Галі—рідкісна своєю поетичністю, емоційною насиченістю і драматизмом. З якою дитячою безпосередністю і наївною простотою вони поспішають висловити один одному почуття любові і обожнення, що зігрівають їх серця! Чи не є вершиною ліризму і поетичної глибини вся ця любовна сцена на фоні суворої природи і похмурої, зруйнованої будівлі: дівчина, яка сховала ноги у хутрянну шапку свого рятівника, Назар, для якого її очі—зорі ясні, Назар, готовий у цю хвилину радості простити Хомі всі його кривди („Прости його. Нехай бог милосердний на тім світі за це його осудить і покарає“), Галя, яка з привабливою щирістю розповідає про свої мрії, думки і сумніви?

Шевченко надзвичайно просто і сильно вводить у цю сцену стан смутку і тривоги, що є емоційним вступом до розв'язки драми. Фантазія і розум Галі збуджені подіями цієї незвичайної різдвяної ночі. І їй спадають на думку давні розповіді няні про цю страшну корчму, про те, що якась невідома сила кинула в Тясмин запоріжського старшину, що ночував у корчмі, — „що тут Богдан зустрічав свого сина Тимофія, як козаки везли його з Молдавії, покритого червоною китайкою“. Галя співає сумну „Хусточку“. І смуток, що опанував Галю, передається і Назарові.

Тоді несподівано з'являється розлючений і тріумфуючий Хома в супроводі Стехи і челяді. Назара схопили, скрутили міцними ремнями і, за „християнським“ рішенням Хоми („Стривай! ми не татари. За що його убивать?“), лишили в корчмі на поталу вовчій зграї. І вже в останній момент, коли, здавалося, все втрачено, прибігає Гнат, якого чекали в корчмі Назар і Галя, звільняє їх і хоче помститись Хомі. Потім, відповідно до канонічної редакції п'єси, відбувається зворушлива сцена прощення Хоми Назаром і каяття жорстокого сотника. Хома падає навколішки перед Назаром: „Назарє! сину! батьку рідний! заріж мене, замуч мене, на конях розірви, та не прощай!.. Назарє, я чернець... спокутую в рясі мої беззаконія! Бери моє добро, бери мою Галю, бери все моє!“

З листа П. Куліша ми вже знаємо, що у первісній редакції драма мала інший фінал. „В цьому перекладі,—писав П. Куліш про первісну редакцію п'єси,—після слів Назара до Галі наприкінці: „О моє сонце! Доля моя!“—п'єса закінчується вбивством Хоми і готовністю до смерті Гната. Але це місце потім перекреслене і рукою автора написано кінець відповідно до українського оригіналу, з невеликими відмінами“.

Цілком ясно (всупереч категоричним, але безпідставним

твердженням декого), що той „примирительний“ фінал, який став найбільш поширеним, належить саме перу Т. Г. Шевченка. Коли б його просто написав П. Куліш, він не став би повідомляти одверто про те, що у Шевченка існував інший фінал і не став би давати привід для різних тлумачень і підозр. Але безперечним є й те, що фінал з убивством Хоми належить перу Шевченка, причому саме в його першій, російській редакції „Назара Стодолі“.

Для чого ж Шевченко переробив фінал драми? Під чиїм впливом, поступаючись перед чиїми вимогами зробив це поет? Чи не відіграло певну роль глузливе ставлення його до кривавих драм? Чи, може, на цей шлях його штовхнула цензура? Про це ми можемо тільки робити припущення, тільки робити здогади. Одне ясно: Шевченко написав „Назара Стодолю“ по-російськи, для російського театру, але спектакль не відбувся аж до 1877 року, коли поета вже не було в живих. І тому, коли у Шевченка в 1844 році була можливість почути свою п'єсу українською мовою в любительському спектаклі Військово-медичної академії, він швидко перекладає п'єсу рідною мовою і, що дуже можливо, з вимоги цензури або своїх товаришів, любителів, переробляє фінал.

Любителів прописних істин цей висновок обурить і озброїть на нещадні заперечення. Як, — скажуть вони, — Шевченко, який ніколи не схилявся ні перед ким, Шевченко, який десять років страждав у засланні, але не розкаювався, переробив фінал п'єси на догоду цензурі? Чи можливо це?

Цілком можливо. Кожній людині з ясным розумом зрозуміло, що Шевченко, переробивши так фінал „Назара Стодолі“, не поступився своїми революційними ідеалами, бо головне — сама п'єса, і не тільки в заключному акорді вся справа. Але не мало важило і оточення, думка тих, хто мав ставити і грати п'єсу і кому подобалось всепрощення і каяття Хоми. Нарешті, і цензура була такою силою, на яку мимоволі треба було зважати, коли мова йшла про постановку драми на сцені. Не міг же нічого поробити переслідуваний поет, коли цензура шматувала його революційні поеми, викидала з них кращі рядки! Це питання складніше, ніж здається на перший погляд.

В. Галицький у своїй цікавій статті про „Назара Стодолю“¹ виступає рішуче за примирительний фінал, намагаючись тлумачити його як єдино правильне і логічне завершення

¹ Журнал „Театр“ (вид. „Мистецтво“) за 1939 р., № 5.

всієї дії. Щодо нас, то ми рішуче заперечуємо це і вважаємо найдоцільнішим—з художнього, морального і ідейного поглядів—перший варіант фіналу.

„Прощенням,—пише автор статті,—Назар зробив більше, ніж зробив би вбивством. Він знищив свого ворога не як фізичну істоту, а як ідею (!), знищив його звірячу філософію і лад думок. Каяття Хоми повинно принести глядачеві набагато більше, ніж його смерть. Бо це визнання своєї неправоти, чорноти своїх думок і вчинків. Адже вищість, перевага Назара—саме в тому, що його ідеї про життя вищі і чистіші. В поединку понять перемагає не Хома, якому чуже все людське. Перемагає людинолюбний, благородний Назар. І настільки сліпуче сяйво правди, яке стоїть на боці Назара, що пом'якшується і таке жорстоке серце, як серце Хоми. Вбити Хому—значить закінчити сюжет зовні. Лишити йому життя—значить закінчити внутрішню, наскрізну дію п'єси“.

За цією логікою Шекспір не закінчив внутрішньої дії своїх трагедій, примусивши Гамлета проколоти шпагою злочинного короля Клавдія або Шотландію знищити могутнього, честолюбного Макбета. Досить блиску клинка або пострілу пістолета, щоб критика мала право стверджувати, що дія закінчена зовні, фізичною розправою. Автор статті накидає Шевченкові те, що абсолютно суперечить його музі,—плоске, прісне моралізаторство. Варто згадати поеми і вірші Шевченка, щоб переконатись, що таке християнське всепрощення було чуже Шевченкові. І яка справді хитка логіка керує міркуваннями автора: поєдинок живих, історичних людей він перетворює у „поєдинок понять“, воїни і люди великих пристрастей, чиїм девізом була дія, перетворюються в учасників морального або релігійно-морального диспуту! Люди, на чийй стороні історична правда, виявляється, не боротись за неї повинні, знищуючи зло і неправду (як це і роблять усі любимі герої Шевченка), а, вклавши мечі в піхви, перемагати зло лагідним поглядом, словом примирення і „сліпучим сяйвом правди“. Усе це прекрасно звучить на папері, але нічого спільного не має ні з історичною істиною, ні з думками найбільших художників світу—від Есхіла до Горького. І хіба глядач потребує того, щоб Хома визнав „чорноту своїх думок і вчинків“? Вони такі ясні і такі сліпучо-яскраві, що єдине почуття опановує глядача—почуття ненависті до Хоми і бажання його смерті. Адже це так просто. І чи не послідовніше було б авторові статті, відкинувши гуманістичну фразеологію, слідом за М. Л. Кропивницьким розцінити звернення Назара як „цілком людяне, справді християнське звернення: „любите

врази свої и прощайте им все оскорбления“? Тут принаймні все ясно і немає вчених міркувань про наскрізну дію.

Але тоді слід було б звернути увагу і на те, що жодному виконавцеві ролі Хоми, і навіть такому видатному акторові, як М. Л. Кропивницькому, який хотів теоретично обґрунтувати миролюбний фінал, не вдалося зробити переконливим каяття Хоми,—про це свідчать численні відзиви і рецензії. Бо хоч Хома, справді, „не зрадник батьківщини, не зрадник козацтва“, проте це така особистість, це людина з такою силою волі, помстливістю, користолобністю, черствістю, що перетворення її у фіналі художньо непереконливе і психологічно неправдоподібне. Посилання на специфічний жанр мелодрами в даному разі буде необґрунтоване, бо „Назар Стодоля“ зберігає зовсім небагато рис мелодрами, і до того мелодрами класичної, яка теж не відмовлялась від вбивств і налічувала їх навіть більше, ніж фальшивих примирень.

І, нарешті, з критикованої схеми випадає Гнат. Якщо щасливий своїм порятунком Назар, майбутній чоловік Галі, і може простити Хому, що цілком зрозуміло, особливо коли врахувати його надзвичайну чутливість і небажання загибелі Гната, то чи може простити Хому Гнат? Навряд. В усякому разі, коли після вбивства Хоми завіса повільно опускається, приховуючи від нас самовідданого, готового до смерті Гната, нас опановують куди більш хвилюючі, значні і високі думки про дружбу і героїзм, ніж при видовищі грішника, який кається і не викликає у нас жодного співчуття.

У першому фіналі, — назвемо його героїчним, — сувора правда життя, безкомпромісність властива усій драмі, сумні ж переваги другого — в прісній, моралізаторській ідеї.

Деяка бідність драматичної дії в другому акті і швидкий поворот від зав'язки до катастрофи позбавили Шевченка можливості ширше розвинути паралельні лінії і образи „Назара Стодоля“. Це насамперед відбивається на образі Гната, місце якого в драмі значніше від ролі „друга-повірника“ з класичної трагедії. Гнат введений не тільки для того, щоб вислухувати сповіді основного героя і своїми питаннями підтримувати їх. Роль Гната тут цілком самостійна, драматична, і було б дуже справедливо при постановці повернути йому заключний вчинок, дуже важливий для цього образу і для всієї п'єси,—вбивство Хоми.

Характери Назара і Гната багато де в чому нагадують нам безсмертних Андрія і Остапа з „Тараса Бульби“ Гоголя. Повторюємо — х а р а к т е р и, а не вчинки, що привели Андрія в табір польської шляхти. На початку другого

акту Гнат, переконуючи Назара, нагадує йому про те, як вони тікали „з Братського на Запоріжжя та на дорозі зустріли одну чорнобривеньку, і ти чуть-чуть був не проміняв запоріжської волі на її чорні брови?“ Назар, як і знаменитий гоголівський герой, надзвичайно чутливий і мрійливий, хоч мрії Назара вищі, а громадські ідеали його недоступні Андрієві. І у Назара думки про кохану дівчину, пристрасть до неї здатні на якийсь час закрити собою весь світ, усе життя. Натура вразлива, що легко захоплюється, Назар не має ще спокійного, філософськи розсудливого погляду на життя і на людей і дивиться на них щоразу крізь криву призму суб'єктивних переживань.

Якщо, заглянувши в очі Назарові, ми завжди побачимо його чисту, мужню душу, то душа його часто буває обманута цими ж очима. Але Назар—не безвільна, не м'якотіла істота. Він—справжній воїн, мужня людина, романтичний герой. У цьому немає ніякої суперечності. В поєднанні в одному образі чутливості і мрійливості з героїчним, ²войовничим—невичерпне джерело для творчості актора.

Про Гната, потомка веселого Миколи, ми вже писали окремо, але, користуючись наведеним нижче порівнянням, слід нагадати, що викреслити заключний вчинок Гната—це майже те саме, що закінчити „Тараса Бульбу“ до героїчної смерті Остапа і його славетного „Чуєш, батько!“.

Каяття Стехи наприкінці третього акту—неудаване. Стеха не чекала такого результату свого вчинку. Спритна ключниця, яка за жартами і спритністю ховає душу, змучену роками безправного і ганебного життя з Хомою, вагається між жалістю до Назара і Галі, до їх кохання і бажанням власного щастя та благополуччя. Тому, придушуючи в собі жалість і співчуття („О, моя пташечко, моя лебідочко! чи ж я знала, що так станеться?“), вона звертається до Хоми, говорячи про свою відданість і любов. Не любов або пристрасть повинні звучати в її останній репліці: „А що? Скажеш, що не люблю тебе?“, а спустошеність і трагічна безвихідність.

Галя, використовуючи характеристику Наталки, дану Тобілевичем, Галя „сміливо, без вагання виступає на боротьбу з звичаєм, на боротьбу з батьком (у Тобілевича—з матір'ю) і з поважним, багатим паном“—чигиринським полковником. Характер Галі—цілком усталений і визначений. Її ідеал—це життя гордої і працьовитої подруги воїна, героя. Галя не лякає праця: „Подумай, що тоді ти роби́тимеш?“—говорить їй батько. „Те, що і всі роблять—заробляла б“,—відповідає Галя. „А що краще: чи самій робити, чи дивитись, як другі роблять?“—„Як кому“,—

відповідає вільнолюбна дочка. Філософія влади і надбання, яка спотворює людину, не зіпсувала Галі.

Ніщо не може похитнути віри Галі в Назара, в його любов. Вона живе почуттям сильним і могутнім, яке робить людину здатною на подвиг. І Галя здійснила цей подвиг, саме подвиг в умовах побутового укладу XVII століття. Галя — не лагідна голубка, не безпорадна, інфантильна істота, а смілива, горда і сильна особистість, здатна перемагати перешкоди. І доля її в драмі така багата на несподівані повороти від благополуччя і радості до горя, така насичена емоціональною енергією—від її безтурботного щебетання на початку до сумно-трагічної „Хусточки“, що цей образ є найскладнішим матеріалом для сценічного втілення.

Мова „Назара Стодолі“ вражає своєю простотою, поетичністю і надзвичайним лаконізмом. „Скоро ми полетимо так, що не дожене нас і вітер,— говорить Назар Галі.— А ніч то, ніч! неначе празникує наше щастя. Тиха, світла, як твої ясні очі“. Чи треба щось додавати до цієї репліки Назара, що дає поетичне зображення пейзажу, що сплітає природу з образом коханої дівчини, репліки, образність якої виростає з народної пісні? Мова „Назара Стодолі“—тема окремого дослідження. Але не можна не відзначити цієї особливості мови — народності.

Не кажучи вже про приказки і приповідки, які уквітчують, з безпомилковим почуттям міри, репліки і монологи Стехи, Гната, Хоми, хазяйки вечорниць, не кажучи про колядки, сватання, пісні і інші елементи народного мистецтва,—вся словесна тканина п'єси, вся її образна структура, подекуди легка, ажурна, подекуди дуже згущена, драматична, народжена народною мовою, побутом і поезією життя,—і є вершиною мистецтва поезії.

Народність „Назара Стодолі“ проявляється і в центральному конфлікті драми, який відбиває вільнолюбні прагнення народу, боротьбу з ненависними привілеями, утисками і гнобленням, і в характеристиці персонажів, узятих художником з минулого свого народу, з усією побутовою їх соковитістю і поетичною піднесеністю, і в слові, і в поетичній структурі твору. В цьому — секрет вічної юності видатної драми Тараса Шевченка.

СЦЕНІЧНА ІСТОРІЯ ТВОРІВ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

I

Великий і непокірний був Шевченко. І чим більше знущалися з нього царські сатрапи, чим більше намагались відгородити його від життя, тим грізнішим виростав він перед ними, бо не скорявся, боровся до останнього свого подиху, бо за ним стояв багатомільйонний знедолений і такий же грізний народ. Усі заходи влади, скеровані проти поета, ставали найкращими засобами боротьби проти самої влади. „Заборона вшанування Шевченка, — писав у 1914 р. Ленін, — була таким чудовим, прекрасним, надиво щасливим і вдалим заходом з точки зору агітації проти уряду, що кращої агітації і уявити собі не можна“¹.

Царський уряд всіляко намагався знешкодити революційний вплив Шевченка на маси. І коли для цього зовсім недостатньою була його фізична ізоляція, то вживались найсуворіші заходи, щоб не допустити ознайомлення народних мас з творчістю поета. І ось тут у пригоді ставала цензура. Відомо, що протягом багатьох десятиліть царська цензура взагалі жорстоко переслідувала українську мову і українське друковане слово особливо. Найсуворіші репресії, в яких, зокрема, вказувалось на категоричну заборону друкувати будьякі драматичні твори і давати спектаклі на „малорусском наречии“, відбилися у відомих наказах 1863, 1876 і 1881 рр. І далі складались вони у формі різних таємних циркулярів, якими царські сатрапи без жалю душили будьякі прояви культури українського народу. Постійний поліцейний нагляд, обшуки і неодноразові арешти поета посилювались ще пильністю управління в справах друку і драматичного цензора при ньому.

Знущанням цього комітету з творчості представників українського народу — і творчості Шевченка особливо — не

¹ В. І. Ленін, т. XVII, стор. 293.

було меж. Літературні твори великого поета цензура здебільшого забороняла зовсім, а якщо і випускала „із своїх пазурів“, то так „прокляті, одчистювали“, що поет і впізнати вже неспроможний був „своїх діточок“¹. А одержавши, нарешті, „высочайшее соизволение для проживания в столице“, Шевченко опинився в становищі позбавленого засобів „дневного пропитания“², бо видавати „Кобзаря“, „Гайдамаків“ і інші твори йому було категорично заборонено. Така ж доля спіткала і драматичні, а також і інсценізовані твори Шевченка, і навіть дрібні твори, що призначалися для декламації або виконання у прилюдних місцях на концертах, літературних вечорах тощо. Вже після смерті поета, керуючись і беручи до уваги основний зміст височайших повелінь з 1876 по 1881 рр., що встановили обмежувальні правила щодо вживання „малоруського наріччя“, голова цензурного управління Феоктістов у 1892 р. розсилав інструкції, в яких пропонував: „...з особливою суворістю і увагою розглядати всі оригінальні малоруські твори, піддаючи виключенням і забороні не тільки все, що суперечить загальним цензурним правилам, але при найменшому до того приводі, по можливості, скорочуючи число таких творів в цілях чисто державних“. Так непокоїтись начальство мало всі підстави і після смерті поета, бо до нього доходили відомості, що петербургські видавці, наприклад, турбуються за особливе увічнення творів Шевченка, які вже і „ілюструються спритним олівцем художника Мікешіна“, що „Кобзар“ Шевченка невлучно проникав у народні маси і революціонував їх. І досить було не те що відомому драматургові, а будьякому драморобові з'явитись до комітету з твором, зміст якого запозичений був у Шевченка (а запозичень у Шевченка і переробок його прозових і поетичних творів для сцени було безліч — про це скажемо пізніше), як твір цей, „яко небезпечний“, заборонявся, навіть не будучи прочитаний. Так заборонялись і неодноразово знімались з репертуару інсценізовані різними авторами „Катерина“, „Гитарівна“, „Пан сотник“, „Гайдамаки“, „Невольник“ і т. д. Отже, п'єси Шевченка, а також драматичні переробки і запозичення з його творів були, так би мовити, під подвійним контролем: мало було одержати право на друкування, головне, потрібний був дозвіл на виставлення цього твору тією чи іншою „русько-малоруською“ трупю.

Коли ж справа доходила до розв'язання цього питання, тоді на примірнику п'єси з'являлась в кращому випадку,

¹ Лист Шевченка до О. І. Хропаля від 26 листопада 1859 р.

² Заява до І. Д. Делянова від 28 грудня 1858 р.

резолуція якогонебудь Донаурова чи Кейзера фон Нількгейма, цензорів драматичних творів,—такого характеру: „до вистав на народних театрах — схвалено“, але (приписка червоним чорнилом) — „с исключениями“. Цілком зрозуміло, що „исключений“ цих було досить, щоб автор вже дійсно таки не впізнав свого творіння, яке після „долговременной пытки“¹ втрачало не тільки зміст і політичні ідеї, вкладені в нього автором, а й свої зовнішні жанрові ознаки. Так, наприклад, „Назар Стодоля“ з легкої руки того ж Кейзера фон Нількгейма з глибокої, сповненої соціальним змістом драми перетворювався в „комедію“ — „Вночь на рождество“.

Не обходилась справа і без „своїх“ редакторів, які під личиною „кровного вболівання“ за поетом радили йому обходити „гострі місця“, натискували на поета, щоб він не вставляв у твори „протигосударевих слів“ (мовляв, для себе ж гірше!). „Твої „Неофіти“, брате Тарасе, — писав П. Куліш, — гарна штука да не для друку... Не годиться напоминати синові про батька (Олександрю II — синові Миколи I.—*Авт.*)... Він же в нас тепер перший чоловік: якби не він, то й дихнуть нам не дали б. А воля кріпаків — то ж його діло“².

Чимало „попрацювали“ над тим, щоб не допустити творів Шевченка на сцену і ті „історики“, які, приховуючи своє буржуазно-націоналістичне нутро, розпинались, зокрема, і про драматичні твори Шевченка, як про такі, що „мають невелику художню цінність“ і що створені були поетом у ті роки життя, коли „душа його перебувала в стані глухого хвилювання (?!) та дарма (!!)" шукала нових шляхів творчості“.

Написана російською мовою, п'єса „Назар Стодоля“, як і „Никита Гайдай“, була не до смаку буржуазним націоналістам. Вони не могли примиритися з тим, що Шевченко, продовжуючи розвиток української драматургії, початий Котляревським, несподівано для них заговорив ще й російською мовою. Та навіть більше того — виготовував п'єсу для постановки у петербургському театрі. Якою завгодно ціною намагалися вони не допустити постановки п'єси, ідучи на спотворення і замовчування взагалі драматичної спадщини великого поета.

Та не зважаючи на все це, жив Шевченко і як драматург, і твори його з величезним успіхом виставлялись на сценах любительських гуртків і великих професіональних театрів і труп. Будучи хоч раз показані в театрі, вони

¹ Лист до П. Ф. Симиренка від 26/IX 1859 р. з приводу проходження через цензуру творів Шевченка.

² Лист П. О. Куліша від 20 січня 1858 р.

успіхом своїм ущент розбивали всякі брехні про їх „несценічність“, „малу художню цінність“, свідчили і стверджували саме нові шляхи розвитку в українській літературі, в театрі.

Після Котляревського драматичні твори Шевченка, безперечно, підносили українську драматургію на новий етап розвитку. Новим, вищим етапом розвитку був, зокрема, і „Назар Стодоля“. Він зазвучав з сцени зовсім інакше, ніж навіть п'єси Котляревського і Квітки, не кажучи вже про силу „кривавих драм“, беззмістовних, порожніх водевілів, що наповнювали тоді любительську і професійну сцену жахами і вінегретом ситуацій, подій і персонажів. Драматургічні якості п'єси, її надзвичайна театральність у кращому розумінні цього слова, її психологічно глибокий і драматично напружений соціальний конфлікт, історичний характер її дії і змісту — все це не могло не вплинути на її сценічне звучання, відмінне від усього попереднього, що було в репертуарі українського театру. Появлення на сцені „Назара Стодоли“ внесло багато принципіально-нового в історію режисури українського театру, включаючи сюди новий підхід до трактування образів, сценічного оформлення, музики. „Назар Стодоля“ допоміг цілому рядові найвидатніших представників українського театру XIX століття стати на той шлях розвитку українського театру, який почав на Україні геніальний Щепкін. „Назар Стодоля“ відразу виділився серед усіх драматичних творів свого часу. Виділився він, як писали в один голос сотні критиків і рецензентів протягом кількох десятирок років, „рідкісною поетичністю, свободою і чудовою мовою, простотою і плавністю дії і ледве помітним відтінком наївності, що характерна для багатьох творів з малоросійського життя і що доповнює загальну гармонію простоти і художності. П'єса і читається і слухається легко. Немає довжелезних сцен, що не в'яжуться з цілим; немає величезних монологів; немає крикливих характерів; усе струнко, все на своєму місці і при вмілому виконанні не дозволяє відвести очей від сцени, на якій перед очима захопленого ілюзією глядача вимальовуються типи оспіваної Гоголем Малоросії“¹.

II

На жаль, не лишилось ніяких матеріалів про виставлення драматичних творів Шевченка ще за його життя. Вказівками самого Шевченка про те, що писав він „Назара Стодолю“ для сцени петербургського театру, і згадками його

¹ Рецензія (газета невідома) з альбому арт. Е. Ф. Зарницької. Альбом зберігається у фондах Київського театрального музею.

в листі до Кухаренка про виготовлення цієї ж п'єси любительським гуртком Медичної академії відомості про це дуже цікаве питання й вичерпуються.

Нічого невідомо і про сценічну долю інших творів Шевченка. Але з окремих афіш, рецензій та мемуарів переконались, що „Назар Стодоля“, поряд „Наталки-Полтавки“ і „Москаля-чарівника“, був найулюбленішою п'єсою, яка ставилась, без сумніву, набагато раніше від відомих нам дат. За сім років до першого відомого нам спектаклю „Назара Стодоли“,—як згадує П. Саксаганський,—вони теж грали „Наталку-Полтавку“, „Назара Стодолю“ і „Москаля-чарівника“. Грали здебільшого в будинку багача Білозерова, або в ремісничій школі чи в Рогавській, яка тримала приміщення для учнів¹. У спогадах про Бобринець розповідав і М. Л. Кропивницький, як він у 1869 році ходив до Єлисаветграда ставити „Назара Стодолю“ і як за цю ж самовільну відлучку з місця служби його „зарахували до штату губерньського правління“, тобто звільнили.

Ця думка про ранню постановку драми підтверджується так само і тим, що, крім відомого спектаклю в Московському Малому театрі в 1877 р., який і є одним з перших спектаклів „Назара Стодоли“, про підготовку драми до вистави писали ще в 1874 р. „Биржевые ведомости“, а потім і львівська „Правда“. Рецензент же „Театральной газеты“ в № 43 за 1877 р., оцінюючи спектакль, крім того, зауважує, що „Назар Стодоля“ іде в Москві вперше, а в „провінції іде давно вже“. В нашому розпорядженні є багато афіш, які свідчать про надзвичайну популярність п'єси далеко поза межами театральних столиць. Москва і Сахалін, Єлисаветград і Харків, трупа Ашкаренка і трупа Старицького, в яких почали свою театральну кар'єру корифеї українського театру М. Л. Кропивницький, М. К. Садовський, П. К. Саксаганський, М. К. Заньковецька і інші,—ось той сценічний шлях драматичних творів Шевченка, яким вони йшли в до-революційні часи. Коли ж додати до цього величезну кількість вечорів-концертів, присвячених Шевченкові, де часто всупереч усяким заборонам виставлявся або весь „Назар Стодоля“, або окремі його акти, де йшли інсценіровки інших його творів („Катерина“, „Гайдамаки“ та ін.), тоді стане цілком ясно, що не допустити творів Шевченка на сцену чи замовчати їх, при всьому бажанні тих, хто був надто в цьому зацікавлений, не вдалося. Твори ці жили, завойовували своє місце на сцені і ставили автора в ряд „не абияких коме-

¹ П. К. Саксаганський. По шляху життя. Держлітвидав, 1937. стор. 43.



Афіша вистави „Назар Стодоля“ („В ночь на Рождество“), 1877 р. Серед учасників — Федотова, Жівокіні та ін.

дійних справ майстра або підмайстра, а в ряд „таких великих художників, як Пушкін, Тургенев“¹.

Зовсім не випадковим був спектакль „Назара Стодолі“ в Московському Малому театрі, який вибрала для свого бенефісу знаменита російська актриса Г. М. Федотова і який неодноразово потім на цій же сцені повторювався.

70-ті роки для Малого театру були роками повного розквіту його реалістичного напрямку, при чому якщо досі

¹ „Современные известия“ за 3/І 1877 р., № 58.

цей театр „вивозив“ на собі головним чином геніальний Щепкін, то друга половина XIX століття народжує для Малого театру цілу плеяду блискучих імен з Провом Садовським, Ермоловою, з драматургом Островським на чолі. Саме в ці роки Малий театр остаточно став під прапор художнього реалізму. Пореформна Росія швидко змінює своє кріпосницьке обличчя, і це відбивається на настроях, на характері мислення глядача.

Французська мелодрама, яка трималась на російській сцені аж до 60-х років, відмирає. Новий глядач вимагає зовсім нового змісту п'єс—і насамперед п'єс оригінальних російських. Ніякі жахи, головоломні ситуації, любовні драми, п'єси чужого репертуару, що ковзали по поверхні душі глядача, його зовсім не цікавлять і не хвилюють.

„Барометр нашої сцени,—писав відомий театральний критик А. Баженов,—піднімається, хоч ще й не близький до того, щоб зупинитися на „ясно“. Школа акторів-рутинерів, школа традиції, ходіння на котурнах... в особі небагатьох останніх представників своїх де-не-де доспіває свою лебедину пісню. На зміну їм з'явилась школа акторів-виробників, тлумачів істинного життя, доглядачів на сцені життєвої простоти і правди. Репертуар останнього часу приводить до втішного переконання, що нарешті театральний глядач наш став розбірливішим, вимогливішим і певніше висловлюється на користь п'єс оригінальних, з другого боку, актори, автори і перекладачі, здається, зрозуміли глядача“¹.

І справді, репертуар Малого театру значно змінюється. Замість найрізноманітніших мелодрам на його сцені з'являються п'єси, що хоч в якійсь мірі починають зачіпати злободенні питання російського життя того часу. В театрі ще більше, ніж будьколи до цього, владно запанував актор. Його значення так високо підноситься, що він забирає собі навіть функції офіціальних режисерів. Група прем'єрів того чи іншого спектаклю здійснює і режисерський його план. І до того високе ставлення до своєї роботи, таке характерне для акторів Малого театру, в цей час стає майже безприкладним. Традиція щотижневих бенефісних спектаклів виробляє потребу обставляти найменші ролі найвидатнішими акторами, при чому все це робилось з великою любов'ю, відданістю справі загального ансамблю. Душею цього ансамблю був актор. Глядач ішов у театр, як казали, „на актора“.

Отже, цілком ясно, що включення в репертуар театру,

¹ „Антракт“, 1865 р., № 1.



**Г. М. Федотова — виконавиця ролі Галі в п'єсі
„Назар Стодоля“ („Вночі на Різдво“).**

поряд з іншими новими п'єсами російських драматургів, п'єси Шевченка, було явищем не випадковим і мало відіграти для театру велику роль. Після петербуржців і москвичі мали нагоду побачити „не карикатуру на співочу Україну“ (Аксаков), а справжню поетичну її душу. Не випадковий був вибір п'єси Шевченка для бенефісу і Федотовою. Г. М. Федотова, яка вже пережила час іноді надто суворих відзивів про її гру, була тоді в зеніті своєї слави.

Велика сила переживання, глибокий драматизм поєднувались у неї з надзвичайно тонкими і своєрідними рисами комізму. Скупий, але надзвичайно виразний жест, така ж міміка і водночас пластичність і особливо чарівна привабливість її жіночості — усі ці риси дали їй можливість на прикінці 70-х років досягнути такої вершини акторської майстерності, яка ставила її, за висловом Пісемського, на місце артистки, „рівної якій немає у всій Європі“. Багатогранність таланту Федотової дивувала її сучасників.

Один з них пише:

„То вона з'являється знову мало не підлітком *l'ingépie*, то старухою Маргарітою в „Річарді III“, то гетевською Маргарітою, то козачкою Галею в п'єсі Шевченка, то іспанською королевою в „Сумасшествии от любви“ або ще донною Анною в „Каменном госте“ Пушкіна“¹.

Актриса, яка переграла безліч ролей шекспірівського репертуару, яка була неповторною Катариною („Укрощение строптивой“), яка вражала глядачів у „Макбеті“ і була недосяжна холодна і страшна в „Медеї“, Федотова добре усвідомлювала своє завдання, беручись за роль Галі. Не безвольною голубкою, отже, була Галя для Федотової. Вихована на великих людських почуттях, актриса відчула і в образі Галі під загальним ліричним малюнком велику рішучість, сміливість, відданість, любов, палке серце, чесний і одвертий характер. До того ж в п'єсі не було заяложеної „малоросійської“ екзотики, а романтично-реалістичний тон приваблював будьякого актора. Було ж на чому показати свої таланти і виконавцям ролей Хоми Кичатого, Назара, Гната і Стехи.

Перший спектакль „Назара Стодолі“ у Московському Малому театрі був, крім усього, великим ударом по тих „поклонниках“ таланту Шевченка, які вигукували, що „Тарас — тільки наш“. Львівська „Правда“, коментуючи повідомлення „Биржевых ведомостей“ про підготовку до спектаклю в Москві, писала про те, як у Великоросії люблять і цінять твори великого поета. До вистави готувалися заздалегідь і дуже ретельно. Спеціально для даного спектаклю писались музикальні номери пісень і танців; художникові Шангіну було замовлено зовсім нові декорації третього акту. Як на ті часи, така підготовка до чергового спектаклю була явищем не частим.

Московська публіка з хвилюванням чекала вистави, бо в ній привабливими були дві події: 1) зовсім нова для репертуару — не тільки Малого театру, а й російських столичних театрів взагалі — п'єса знаменитого українського поета

і 2) виступ у головній ролі Федотової. До того ж Федотова обирає для свого бенефісу, крім драми Шевченка, „Каменного гостя“ Пушкіна і „Провинціалку“ Тургенева. У спектаклі беруть участь кращі сили театру. Спектакль задумується в плані романтичному, як того і вимагала п'єса; щоб якнайправдивіше розкрити події і життя, зображені в п'єсі, старанно вивчаються елементи побуту і народні звичаї України XVII століття.

Спектакль відбувся 22 лютого 1877 р. і пройшов з великим успіхом, як одностайно відзначали рецензенти московських газет. Уперше московський глядач побачив на сцені історично-правдиво відображене драматургом життя українського народу, відображене без шаржу, без карикатури, без сентиментальної ідеалізації. І хоч, судячи з відзвітів, не всі актори в спектаклі були на рівні образів, створених Шевченком, і хоч не всіх рецензентів задовольняв переклад п'єси, проте загального успіху і значення вистави не відмітити було неможливо.

„Театральная газета“ и „Современные известия“ детальному розборові вечора приділяють великі статті в кількох своїх номерах. Пальма першості віддається двом виконавцям: Федотовій (Галя) і Нікуліній (Стеха). На першому місці, безперечно, була Федотова. Як це підтвердила вистава, вибір нею для свого бенефісу п'єси був правильним і вдячним. У виконанні Федотової Галя заблищала на сцені усіма барвами могутнього таланту знаменитої артистки. „Вона створила з Галі таку поетичну, світлу, правдиву постать,— писала „Театральная газета“,— що здавалось, ніби не сцена перед нами, а саме життя, життя нехитре, просте, але ось ця простота, від якої ми відзвичаїлись, дивлячись на театральний кін, і приваблива“. Рецензент, отже, відзначає ту головну рису нового спектаклю Малого театру, „привабливу простоту“, яку могли внести тільки п'єси Гоголя, Островського, Шевченка. Отже, „Назар Стодоля“, ця справді народна п'єса, близька своєю стрункою драматургічною будовою до класичних зразків, була однією з нових п'єс репертуару Малого театру, що стверджували в ньому дальші шляхи художнього реалізму. Та сила Шевченкової „привабливої простоти“ не всім акторам була доступна. Це й зрозуміло. Не всі актори Малого театру могли в однаковій мірі позбутися старих традицій, за якими не можна було грати п'єсу Шевченка. Дехто з них, хай з муками, але творчо скидав з себе лахміття старої школи, що живилася іноземним репертуаром, частина все ще—чи то через легковажність, чи через обмеженість свого таланту—перебувала в полоні тих старих традицій. Крім Федотової,

яка виконала роль бездоганно, з великим тактом провела роль Стехи Н. А. Нікуліна. Нікуліна, поряд з Федотовою, займала одне з провідних місць серед акторів Малого театру: „Веселі, молоді, спритні купчихи,— характеризує її історик російського театру,—ось улюблена область її яскравої, соковитої творчості. Бадьорістю, внутрішньою силою і вірою в своє щастя віяло від її образів, завжди правдивих і привабних“¹.

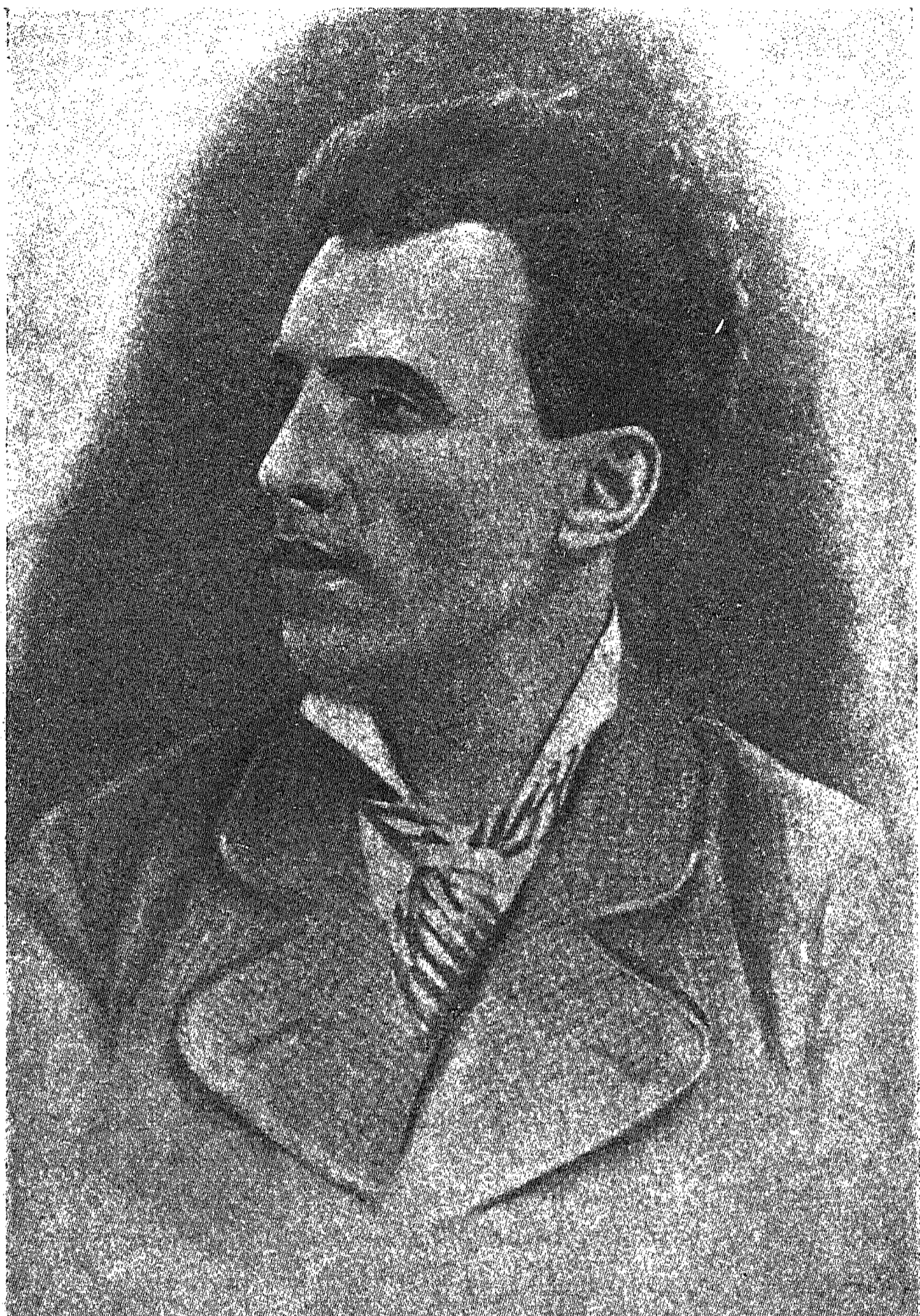
В п'єсах Островського Нікуліна з успіхом виступала в ролі Глафіри („Волки и овцы“), Корінкіної („Без вины виноватые“), цариці Анни („Василиса“), Поліксени („Правда хорошо, а счастье лучше“), Насті („Не было ни гроша“) і т. д.

„Театральная газета“ в № 43 за 1877 р. писала про Нікуліну - Стеху: „Ніяк не нижче Федотової була і пані Нікуліна, яка зобразила перед нами таку чудову, кокетливу, задьористу крутійку-козачку, що здивувались, як це старий Хома хотів, пообіцявши одружитися з нею, обдурити її, таку славному, таку красуню. Не було сцени, де пані Нікуліна хоч на мить зрадила б своєму тонові, характерові створеної нею постаті“.

Приблизно те саме писали і „Современные известия“: „Пані Нікуліна була, як звичайно, дуже хороша. Як художньо правдиво провела вона роль спритної, пронизливої, хитруватої Стехи! Яка хороша вона була, наприклад, у першій дії, коли запевняла Хому, що любить тільки його одного!“

Решта виконавців, на жаль, були далеко не на висоті. Зовсім не задовольнив критику актор Решимов, виконавець ролі Назара. „Симпатична, благородна роль Назара,— писали „Современные известия“,— була ним прямо таки зіпсована: в ньому було мало щирого, непідробного почуття. В патетичні хвилини п. Решимов вдавався до прийомів далеко не художніх: наприклад, гучним лясканням по стегнах (звичка, властива поганим провінціальним акторам) він тільки даремно збільшував свої страждання, аж ніяк не посилюючи враження“. Такої ж думки про Решимова - Назара була і „Театральная газета“: „Решимов був слабкий. Ні енергії, ні одчайдушності не було в мові його, в манерах. В любовних сценах не відчувалось щирості, пристрасті— і до всього цього він вкрив себе білилами, наче примадонна якась в опері“. Воно й зрозуміло, бо актор цей, який, за свідченням сучасників, добре грав ролі фатів, не міг зрозуміти драматичної сили і простоти образу Назара. З приходом у театр молодого, згодом знаменитого Ленського, газети одверто писали про радість, „що тепер

¹ Б. Варнеке. История русского театра. 1939, стор. 314.



М. Решимов (80-ті роки) — виконавець ролі Назара у виставі Московського Малого театру.

інженю - прем'єрствує у нас не один п. Решимов. Коли б не було п. Ленського, нема чого казати, хороший був би, наприклад, Дон-Жуан. Дон-Жуан - Ленський вбиває Дон-Карлоса - Решимова... Сцена ця є якимсь пророцьким зображенням майбутньої долі п. Решимова: для нього конкуренція з паном Ленським аж ніяк немислима¹.

¹ „Театральная газета“ за 27/II 1877 р., № 43.

Так само грав і артист Берг — виконавець ролі Хоми Кичатого: не зважаючи на те, що він в окремих місцях досить майстерно передавав ставлення Хоми до дочки, до сватів, нарешті, до рішучих погроз Гната, навіть зовнішністю добре передавав образ сотника (одяг, грим), сцени з Стехою у нього пропали зовсім. „Він занадто розкис, занадто бабою був, що зовсім невірно, якщо згадати, що Хома — старий і бувалий запорожець“. „Современные известия“, крім того, відзначали, що Хома у нього „якось раптом ні з того, ні з сього із лиходія перетворюється в грішника, що кається. Того морального перелому, який стався в ньому під впливом одчайдушної вихватки Гната, у пана Берга не було помітно“. Проте, цю хибу, відзначену „Современными известиями“, ми схильні віднести швидше за рахунок кінцівки п'єси, ніж вважати це помилкою актора. Неприродність фіналу і дала себе відчути в спектаклі. Коли б п'єса закінчувалася вбивством Хоми, як це вперше було задумано у Шевченка, ефект, очевидно, був би зовсім іншим. Цю нашу думку підтверджує, наприклад, виконання ролі Хоми найвидатнішим майстром української сцени — М. Л. Кропивницьким. „Зоря“ в № 270 за 1882 р. так само писала про відсутність зв'язку останньої сцени третьої дії з попередньою і зазначала, що „честолюбний сотник (М. Л. Кропивницький. — Авт.) якось неприродно смирився, впав перед Назаром навколішки і віддав свою дочку“.

Інші виконавці — Гнат (артист Садовський), хазяйка на вечорницях (арт. Маклакова), сліпий Кобзар (арт. Нікіфоров), єврей-музикант (арт. Панов) — „ролі не псували“. Садовський — Гнат „грав рівно“. Пані Маклакова — „в ролі хазяйки хати, де відбуваються вечорниці, витримала свою роль у тоні правдиво. Жаль тільки, — відзначав критик, — що співи вийшли у неї не зовсім вдало“.

Не пройшло повз увагу глядача і критики і сценічне оформлення вистави. Особливо подобалось оформлення третьої дії, до якої художник Шангін спеціально писав декорації. „Почорнілий від часу дерев'яний зруб похитнувся, — описує цю дію рецензент „Театральной газеты“, — вікон і дверей немає. В стінах неvistачає колод, скрізь щілини, стеля згнила і опустилась. Крізь непрогнилі ще сволоки даху світить ясний місяць. Руйнування повне і тільки піч стоїть непорушно. Все засипане, вкрите снігом. Видно, що давно покинуте це похмуре житло, про яке ходять у народі такі страшні перекази. Крізь двері і вікна видно безкраю сніжну рівнину, залиту світлом яскравого місяця“.

При всій цій старанності, з якою підійшов Малий театр до спектаклю „Назар Стодоля“, йому, проте, не вда-

лося з усією глибиною розкрити зміст п'єси. На спектаклі, як бачимо, ще були міцні сліди „етнографічної красивості“, а дехто з акторів зовсім не зрозумів, не відчув образів Шевченка. А втім, це була, загалом, велика перемога театру і нею цілком по праву пишався не тільки театр, але й московський глядач. Недарма рецензент „Театральной газеты“, закінчуючи аналіз п'єси і спектаклю, не без гордості заявив:

„Недавно мені довелось прочитати, що якийсь петербургський жартівник пропонує нам — москвичам, задля новизни, тобто більшого інтересу і, отже, кращих зборів, помінятися з Пітером на Великий піст своїми драматичними труппами, при чому спокушає москвичів різними п. п. Дюжиковими, Чітау і ін. Балакун, їй-право... Хай ось спробують вони пожалувати до нас“.

І спектакль „Назар Стодоля“ повторюється кілька раз. 25 лютого він уже йде на користь суфлера Ермолова, батька знаменитої артистки Ермолової, і серед учасників його, крім акторів, відомих нам з першої вистави, фігурує знаменитий Жівокіні (Гнат).

Пройшовши кілька раз на сцені одного з кращих російських театрів, „Назар Стодоля“ з року в рік починає обходити сцени переважної більшості провінціальних російських труп і стає улюбленою театрами і глядачем п'єсою як на Україні, так і в Росії.

Коли ж в українському театрі з'являються такі акторські і режисерські сили, як М. Л. Кропивницький, П. К. Саксаганський, М. К. Садовський, М. К. Заньковецька і інші, значення і сценічне звучання „Назара Стодоли“ підноситься на незрівнянну височінь. Сотні похвальних рецензій, незліченна кількість об'яв, анонсів, спеціальних попереджень публіки про те, що ось такого числа, в такому ось театрі буде йти любима всіма п'єса Т. Г. Шевченка, підтверджують сказане. Воно й зрозуміло. Не взяли б найвидатніші актори другої половини ХІХ століття до виконання п'єсу, слабу з боку художнього і неглибоку з боку соціального і не стали б образи „Назара“ їх улюбленими образами. Про високі якості, що їх мала в собі п'єса, свідчить не тільки її драматургічна цінність, її сценічний шлях ще до організаційного оформлення професіонального українського театру, а й той факт, що вона буквально не сходила з сцени театрів і Кропивницького, і Саксаганського, і Садовського, як і не сходить тепер з сцени цілого ряду радянських театрів.

Російська труппа Ашкаренка, з якою зв'язана артистична діяльність М. Л. Кропивницького, після знаменитого „до-



Артист Жівокіні — виконавець ролі Гната у виставі Московського Малого театру.

зволу“ 1881 р. вистав українською мовою насамперед здійснює постановку драми Шевченка ¹.

Спектакль цей не був на висоті драматургічного матеріалу п'єси. Велику данину в ньому віддавалось зовнішній красивості і „одчайдушності“ запорожців. В місцях драма-

¹ Збереглося фото учасників цього першого спектаклю „Назара Стодолі“, датоване 1882 роком. Ролі в цьому спектаклі виконували: Галя — Лютомська, Хома — Ашкаренко, Гнат — Чернов, Назар — Борисов, Стеха — Олексієва.

тичних акцентувалась мелодраматична лінія, що по суті затушковувала момент соціальний — боротьбу двох людей протилежного стану і світогляду. Цей мелодраматичний характер виконання в більшій чи меншій мірі пройде потім майже через усі дореволюційні спектаклі „Назара Стодолі“. Лише окремі актори вириваються з цього загального плану, наближаючись своїм виконанням до глибокого і правдивого розкриття змісту п'єси.

Проте, п'єса приваблювала не тільки як репертуарна новинка, вплив і значення її виходили далеко поза межі театральних її якостей. М. Л. Кропивницький перший свого часу намагався прочитати п'єсу, скеровуючи свою увагу на аналіз образів, навіть на розкриття її соціальних ліній — Назар, Гнат — Хома, Стеха. І хоч це ще не вдавалося цілком, але варто було йому лише заглибитись у цей аналіз, як п'єса примусила його відповідно і змінити критерії ставлення до неї. Виявилось, що її якості є зовсім новими,



Група виконавців ролей „Назара Стодолі“ 15/II 1882 р.
Трупа Г. А. Ашкарєнєва.

принципально відмінними від усіх тих, що були в попередніх п'єсах української драматургії, і що ставити „Назара Стодолю“ на сцені — це зовсім не те, що ставити, наприклад, „Москаля-чарівника“ чи навіть „Наталку-Полтавку“, не кажучи вже про „Чари“ Тополі.

Образи „Назара Стодолі“ вимагали глибокої і історично-правдивої характеристики. Галя — це була не просто собі слобідська дівчина, а надиво вольова, рішуча представниця українського народу, що в ім'я своїх прагнень іде на великий ризик.

Сотник Хома, його ставлення до доньки — хай це зовні ніби й відомий сюжет, та, проте, — сюжет в даному разі має зовсім інші властивості і мотивацію. До того ж зміст п'єси в цілому був не сьогочасний, а — чи не вперше в історії української драматургії — з далекого історичного минулого, і це вимагало відразу ж зовсім іншого підходу до сценічного його втілення. Інакше кажучи, Шевченко зобов'язував не до етнографічної псевдонародної красивості і ідилії, а до історично конкретного показу життя народу, його прагнень і боротьби. У Шевченка це не було тільки романтичним захопленням минулим, як це намагався дехто довести, — це було свідоме використання матеріалу історії для того, щоб іще раз у формі драматургічній ствердити по суті глибоко революційну думку про соціальну нерівність. І це в певній мірі відчував і розумів М. Л. Кропивницький. Ось чому перша спроба в історії українського професіонального театру подати ґрунтовний аналіз образів стосується саме ролей „Назара Стодолі“ і належить Марку Лукичу.

В листі до актриси А. В. Маркович Кропивницький детально аналізує роль Галі:

„Галя — це наївна істота, що виховувалась під крильцем матері, припустимо, до 8 — 10 років. Потім вона лишається на руках батька — самодура, честолюбної людини, що через шлюб дочки розраховує добитись полковницької булави. Честолюбність заглушає в ньому почуття батька, і він готовий навіть удатись до насильства при сватанні дочки. Та одна фраза Назара обеззброює його і воскрешає в ньому людину, батька і християнина: „Іди собі, лукавий чоловіче! Не поміг тобі бог занастити мене, а я чужої крові не бажаю“. Назар міг би з нього тоді теж глузувати, як глузував Хома у себе вдома, примушуючи Назара повзати перед собою на колінах. Але таке цілком людяне, істинно християнське звернення: „Любите враги своя и прощайте им все оскорбления“ — мало викликати сильну реакцію. Дехто не розуміє цього і каже: „Який дивний кінець!“ Тим часом кінець п'єси цілком природний і правдивий. З свого по-

ходження і виховання Галя належить до привілейованого стану, отже в манерах її, в жесті, в рухах має відчуватись панночка. Рішення Галі втекти з Назаром теж є лише наслідком того ж виховання. Романтична головка, вихована почасти на героїзмі Остряниці, Наливайка і інших історичних чубатих одчайдушних хлопців. Тому монологи її, де вона згадує про подвиги цих героїв, мають бути проголошені з захопленням, з пафосом: „Ось мій Назар, мій чорнобривий! Все про війну, про походи та про Наливайка, про синє море“. Монологи, в яких відбивається безмежно, ідеально любляча натура: „Чи ти обнімала колись, Стехо, козацький стан“—мають бути виголошені тихо, із завмиранням серця, в кожній фразі даючи високий струмінь почуття. Розмова з батьком перед приходом сватів сповнена віри і сподівання щастя; наївності немає меж: „Хіба ж не ти присягав“—з болем, з криком має вирватися з грудей. „Ви покійній матері біля домовини“, з риданнями, що уривають мову на кожній фразі,—тоді зрозуміла непритомність. А непритомність уже вийде сама собою. Як впасти, це я покажу, звичайно, не на сцені, а дома у вас. „Тату, тату! Не вбивай його, я за полковника піду“—з одчаєм у голосі, в рухах, в обличчі,—це майже божевілля. Тут і злоба, і одчай, і боязнь за життя милого. Тоді відповідь на докір Назара: „Галю! ні, ні!“ має викликати непритомність. Коли батько прощає і благословляє, знову у виразі обличчя Галі має бути та сама наївність, віра, любов, безмежне щастя. Чи второпали? Ось вам, на мою думку, тип Галі і, обдумавши гарненько, я певний, ви її зіграєте. А коли ви, граючи, будете думати про те, як би зайвий раз не поцілувати, як би певний жест публіка не витлумачила не на мою користь і т. д., тоді Галя вийде у вас фальшивою. Читаючи роль, спочатку не зубріть, а вчитуйте кожну фразу; робіть розтяжки і паузи, де знайдете зручним; і боже борони в цих випадках додержуватись авторських ремарок! Відомо, що в одного виходить добре, в іншого може не вийти, і тому закликайте в суфлери почуття. В сцені з Стехою Галя—панночка наївна і добренька. Розповідь про Назара—таємничість і урочистість. Пісенька співається жартиливо, грайливо, з легким пританцьовуванням. Вихід Галі при сватах—грація, витонченість манер, невелика соромливість, поєднана з легким кокетуванням. Зверніть увагу на сцену: „Знаю, знаю, догадався. Ти хочеш і князя зав'язати“ (слова батька). Завмирання серця, руки тремтять, в очах щастя. Чи зрозуміло,—ій-богу, здається, вже так багато сказав про цю роль, що ви вже тріумфуйте, кажете собі: „Я думала, що це так важко“.



І. К. Карпенко-Карий в ролі Назара Стодолі.

Як бачимо, М. Л. Кропивницькому не вдалося до кінця збагнути причини конфлікту Хоми—Назара. В листі він робить помилку, з'ясовуючи заключні відносини сотника і козака—Назара, як „істинно-християнські“. Хибність такого розуміння він сам же підтвердив своєю грою в ролі Хоми, про що ми вже згадували, цитуючи рецензента „Зорі“. Те, що для М. Л. Кропивницького на перший погляд здавалося



М. Б. Заньковецька в ролі Галі („Назар Стодоля“).

таким природним, на практиці вийшло зовсім інакше. Проте, важливим тут є факт вдумливого, всестороннього підходу до аналізу ролі, який штовхав Кропивницького на шукання правдивого, реалістичного показу подій п'єси. З листа бачимо, як формувалось у Кропивницького розуміння природи акторської майстерності і які вимоги ставив він до виконавця. Аналізуючи роль, Кропивницький формулює завдання

актора: „Читаючи роль, спочатку не зубрїть, а вичитуйте кожну фразу; робїть розтяжки і паузи... Закликайте в суфлери почуття“ і т. д.

Коли ж ми уважно простежимо далі режисерську і акторську діяльність Кропивницького, зв'язану з постановками взагалі творів Шевченка і п'єс, сюжет яких був запозичений у Шевченка, то переконаємось, що не тільки цим висновкам зобов'язаний Кропивницький великому поетові.

В історії українського театру М. Л. Кропивницький як режисер перший зрозумів і в певній мірі добивався історичної конкретності в цілому ряді спектаклів. Він іде проти свавілля художника-декоратора. До себе в труп він запрошує спеціалістів, які консультують його з питань архітектури, костюма і побуту.

Це був новий крок в історії українського театру. І не дивно, що дехто в цьому спочатку побачив неприродність, незвичайність проти встановлених смаків на „малоросійську літературу і життя“.

Коли Кропивницький, захопившись Шевченком, використовує цілий ряд сюжетів його творів („Невольник“, „Титарівна“—у Кропивницького „Глум і помста“) і пише п'єси і ставить їх, більше того—їдучи далі лінією історичної конкретності, показує в спектаклі людей різних класів не тільки засобами підкреслення протилежностей їх у поведінці, у слові, але й зовнішніми, відповідно до стану людини, даними, як це, наприклад, було в „Невольнику“ (ківер, срібна китиця, газетовий жупан тощо на козацькій старшині), то деякі газети зняли страшенний галас, обвинувачуючи М. Л. Кропивницького в порушенні історичної правди, бо, мовляв, такі „ознаки першості між козаками... є вигадки режисера (!)“, бо „отаман міг відзначитись величним виглядом, а не одягом“¹. Нам ясно, на чиєму боці була історична правда. Рецензент лаяв Кропивницького за те, за що його треба було хвалити.

Та Кропивницький перемагав і без цього. Вже через рік-два майже всі газети підкреслювали як позитивний факт, що в трупі Кропивницького „на сцені зовсім немає власне сценічних ефектів, які вживаються звичайно як принада для публіки, зате є дійсне реальне життя в усіх його найдрібніших деталях“².

В оцінках щоразу підкреслюється характерна риса гри самого Кропивницького і його спектаклів: „Роль проведена прекрасно. Характер старого рубака (Коваля в „Неволь-

¹ „Казачий вестник“ за 10/VII 1883 р., № 53.

² „Южанин“ за 25/IV 1885 р., № 92.

нику“.—*Авт.*) вийшов історично вірним“¹ (підкреслення наше.—*Авт.*); „2-а дія відкриває нам картину бівуачного життя запорожців... Ми дістаємо досить точне (підкреслення наше.—*Авт.*) уявлення про козака в поході“².

Трупа Кропивницького, як перша професіональна українська трупа, з особливою шанною і любов'ю ставилась до творів Шевченка навіть у переробці. Мало до яких п'єс репертуару так ретельно ставились, як до „Назара Стодолі“.

Недаремно „Одесский вестник“ у № 14 за 1884 рік досить сміливо заявив, оцінюючи черговий спектакль „Назара Стодолі“: „Декорація третьої дії (зимовий пейзаж: ліс, сніг іде) написана п. Фроліні так добре, що на одеській сцені навіть в опері „Жизнь за царя“ була не набагато кращою“.

Справа тут не так у мальовничості декорації, як у тому, що автор дозволив собі таке „сміливе“ порівняння з „офіціальним спектаклем“. М. Л. Кропивницький був перший високоталановитий виконавець ролей з творів Шевченка. З тих небагатьох даних про гру цього майстра, які дають нам короткі рецензії, розкидані по різних газетах, можемо встановити, що улюбленою роллю Марка Лукича була роль сотника — Хоми Кичатого. Акторські дані Кропивницького відповідали цій ролі. Безпосередність і простота, вміння тонко аналізувати і обробляти деталі, віртуозне володіння голосом і особливе психологічне чуття,— усі ці дані давали Марку Лукичу можливість створити дійсно незабутній образ Хоми.

Він був неприступний у місцях, де мріяв про полковницьку булаву, підступний і ласий у розмовах з Стехою, жорстокий егоїст у ставленні до доньки і жалюгідний у заключній сцені.

Сценічний шлях „Назара Стодолі“ в першій професіональній трупі М. Л. Кропивницького був новим етапом у розвитку українського театру. В роботі над „Назаром Стодолею“ у всієї трупи, і у Кропивницького особливо, викристалізувався новий підхід до п'єси, її образів, до їх сценічного втілення. Цей підхід став принципіально відмінним від „принципу“ багатьох труп ділків-антрепренерів. Для трупи Кропивницького характерним є історично-конкретний підхід до п'єси, глибокий аналіз її образів, історично-правдива інтерпретація на сцені (в декораціях, одягу, гримі), боротьба за ансамбль, в якому окремі індивідуальності не бліднуть, а звучать на всю свою силу лише в цілковитому погодженні і підпорядкуванні основному задумові п'єси або окремої її сцени.

¹ „Воронежский телеграф“ за 18/VII 1884 р., № 80.

² Там же.

Саме в роботі над „Назаром Стодолею“ М. Л. Кропивницький уперше в історії режисури українського театру застосував історично-конкретні вимоги до костюма, до гриму, до сценічного оформлення. Саме в роботі над Шевченковою п'єсою він виявив свої прекрасні дані режисера, давши чудові так звані масові сцени, проблема постановки яких ще не в усіх театрах і нашого часу остаточно розв'язана.

„Кропивницький не тільки незрівнянний актор, але й такий же незрівнянний режисер,—писав у захопленні після „Назара Стодолі“ в Петербурзі А. Суворін.—Його руку видно в постановці кожної п'єси, в найменшій деталі і в загальній картині її. Його маленький оркестр слухається його так само, як великий—Направніка. Все на своєму місці і все вчасно. Подивіться в „Назарі Стодолі“, як поставлені вечорниці, особливо жіноча половина. Як добре і красиво розміщуються дівчата біля Кобзаря, як кожна з них, сидячи на підлозі, крім уваги до розповіді Кобзаря, зайнята і самою собою, зайнята якимсь хлопцем, як вони презираються між собою, перемовляються очима і жєстами. І в деталях і в загальній картині якась естетична мірка, що не допускає нічого різкого і грубого“¹.

Як трупа М. Л. Кропивницького була своєрідною школою, з якої вийшли всі найвидатніші артисти тогочасного українського театру, так і твори Шевченка, зокрема — „Назар Стодоля“, були тим матеріалом, на якому виховувались майбутні корифеї. В „Назарі Стодолі“ актори переграли всі ролі підряд: чоловіки — чоловічі ролі, жінки — жіночі. М. Л. Кропивницький, граючи Гната і Назара, зберіг до кінця своєї артистичної діяльності як роль Хоми Кичатого, так і роль Коваля („Невольник“), написану ним самим за сюжетом Шевченка; М. К. Заньковецька — роль Галі, Стехи і Ярини („Невольник“); М. К. Садовський — роль Назара, Гната і Степана. Переграв усі чоловічі ролі в „Назарі Стодолі“ і знаменитий драматург Карпенко-Карий, а роль хазяйки на вечорницях прекрасно виконувала Затиркевич-Карпинська. П. К. Саксаганський з великим захопленням і майстерністю виконував роль Гната Карого (граючи і Назара). Він же і звернув на себе увагу як актор саме в п'єсі „Назар Стодоля“. „Одесский вестник“ за 1885 р. (№ 267) після виступу Панаса Карповича в цій п'єсі відзначав, що на нього слід звернути увагу і глядачеві і критиці, бо „це артист з величезними задатками і від душі йому бажаво уникнути всіх тих „тормозів мистецтва“, від яких так багато гине на Русі обдарованих людей“.

¹ А. Суворин. Хохлы и хохлушки. СПб. 1907, стор. 5 — 7.

Для братів Тобілевичів — Миколи і Панаса — ролі в „Назарі Стодолі“ були близькі їх талантам своєю творчою стихією. Мало в яких п'єсах з такою пристрасною силою проявлявся їх талант, як у п'єсі Шевченка. Воно й зрозуміло. Сила і пристрасть цих акторів були цілком співзвучні силі і пристрасті Шевченкових героїв—Назара і Гната. Вони не грали, вони, як говорив Панас Карпович, „купалися“ в цих ролях. Та чи можна когось кращого уявити в ролі того ж Назара, як не Садовського, з його мужнім, героїчним характером, з його справді козацькою постаттю і кипучим темпераментом?

Рецензенти одностайно відзначали, що М. К. Садовський — прекрасний виконавець ролі Назара, що він щонайкраще відповідає цій ролі. Садовський у Назарі показав героїчну постать людини, яка насмілилась виступити проти узаконеного насильства і піднести голос протесту проти свавілля, і одночасно наділив Назара такими людськими, такими ніжними почуттями, що образ ставав справжнім втіленням художньої краси.

Роками шліфував Садовський важку роль Назара. Актор, який у творчості своїй користувався прийомом широкого мазка, який не роздрібнював образ на малопомітні деталі, а подавав з великою внутрішньою силою і соковитістю закінчений у своїх основних, загальних рисах етюд, досягнув такої блискучої техніки, так красиво-мужньо і витончено подавав образ хороброго хорунжого, що вже мимоволі окремі психологічні деталі звучали і доходили до глядача так само сильно і переконливо, як і вся героїчна постать Стодолі.

В ансамблі з М. К. Заньковецькою сцени Назара і Галі були „вінцем тонкої художньої роботи“ двох великих акторів, а вся п'єса з участю Миколи Карповича і Марії Костянтинівни давала глядачеві „особливу естетичну насолоду“¹. Потрясаючою була сцена в корчмі. „Скільки в ній переживань, ласки, мрій про щастя, хвилювань від очікуваної небезпеки... — Ця сцена, — писав далі захоплений рецензент згаданої газети, — в усій літературі має собі рівних тільки дві: у Шекспіра—сцену Ромео і Джульєтти в третій дії трагедії, і сцену Лоренцо і Джесіки в п'ятій дії „Венеціанського купця“.

Порівняння це не випадкове і не поодиноке; рецензент „Одесского листка“ ще в 1888 році в статті, сповненій нестримних похвальних вигуків, теж писав: „А заключна сцена, коли Назар відігріває її... — „Поклади свої ніженьки

¹ „Новороссийский телеграф“ за 1892 р., № 5640.

у мою шапку“ — говорить він, і вони сидять удвох щасливі, люблячі, готові обійняти весь світ. Дивлячись у цю хвилину на М. К. Заньковецьку, яка сидить на занесеному снігом пні, на М. К. Садовського, що стоїть коло неї навколішки, мимоволі згадувалась ідеальна, палка любов Юлії і Ромео¹.

А Саксаганський, який умів подати найбільше і найсильніше почуття несподівано тонким і психологічно значним жестом, рухом і який у той же час не тільки не випадав з драматичного плану, а навпаки, цілим рядом найтонших деталей, користуючись методом контрасту, ще більше посилював цей план, доводячи його до трагедійного! В репертуарі П. К. Саксаганського улюбленою роллю була роль Гната Карого. Як Садовський — роль Назара, проніс він її майже через весь свій сценічний шлях, виконуючи завжди з великим піднесенням, сильним почуттям і пристрастю.

Гнат Карий у виконанні Саксаганського був сміливим, відданим козаком-другом, який голову свою готовий покласти за правду, за чесність і справедливість. Про Гната Саксаганського писав „Одесский листок“², що це — „живий пам'ятник Запоріжської Січі. Дивлячись на нього, мимоволі згадуєш історію Малоросії в кращих її представниках, які так давно і гаряче відстоювали свою незалежність від різних нападів на неї“. В ролі Гната П. К. Саксаганський уперше виявив себе не тільки актором характерним, комедійним, але й актором великої драматичної сили, що доходить навіть до трагедійного звучання.

Неперевершена Риндичка з „По ревізії“, Затиркевич-Карпинська в ролі хазяйки вечорниць була типовою „малоросійською бабою“, живою і неповторною. „В „Назарі Стодолі“, — починав свою рецензію про гру акторів трупи Кропивницького А. Суворін, — пані Затиркевич у маленькій ролі справляла надзвичайно приємне враження; вона подала тип баби, майже спільний великоросам і малоросам, з надзвичайною досконалістю. Скромно-лукава манера, з якою вона бере чарку горілки, що їй підносять, викликала грім оплесків“. Так само блискуче виконувала вона роль Стехи.

Як скрізь і завжди, не знала рівних собі М. К. Заньковецька в ролі Галі. Харитина в „Наймичці“, Оксана в п'єсі „Глитай або павук“ і Галя в драмі „Назар Стодоля“ — ось образи, якими вражала глядача обох столиць Марія Костянтинівна; саме в цих ролях доводила вона блиску-

¹ „Одесский листок“ за 6/III 1888 р., № 35.

² Там же.

чому петербургському салону, що „і селянки почувати вміють“, що під їхньою подертою свитиною б'ється велике і палке людське серце. Саме роль Галі обумовлювала намагання впливового А. Суворіна перетягти Марію Костянтинівну на імператорську сцену як артистку, з якою могли зрівнятися тільки Дузе або Сара Бернар. Саме образом Галі-Заньковецької був остаточно підкорений цей суворий театральний критик, який про виконання Заньковецькою цієї ролі неспроможний був відразу висловити своє захоплене враження, а тільки вигукнув, що то—„сама розкіш“. Його думку поділяли всі газети неосяжної Росії. „Кожний з моментів, усяка сцена, проведена нею,— писала газета „Киевское слово“,— це були перли мистецтва, цілі поеми з глибоким змістом, що підкоряв собі серце“¹.

Автор уже цитованої нами рецензії „Одесского листка“ неспроможний був закінчити статтю і кілька раз повертався до оцінки захоплюючої гри Марії Костянтинівни. Вона справляла на нього „враження діаманта в золотій оправі виконання решти осіб драми“. Для характеристики сцени з батьком у першій дії у рецензента не знайшлося інших слів, крім захоплених вигуків: „Боже мій, яка гарна була вона!“. Рецензія ж закінчувалась закликом відвідувати спектаклі української трупи, бо „передати словами те, що відчують глядачі, дивлячись на гру Кропивницького, Садовського, Саксаганського і М. К. Заньковецької, немає можливості“.

І справді, Заньковецька-Галя була всепокоряюча. „Ця актриса, — писав А. Суворін, — з талантом великим, самостійним, оригінальним, натура, вся виткана з найчутливіших нервів. Рухливість її обличчя і всієї її постаті підкоряється душевним рухам надзвичайно правдиво. Про цю артистку не можна сказати, що вона або особливо добра в драматичних поривах або в спокійніших проявах життя; вона всюди — сама правда, поетична правда в усій її красі. Жива, нервова, сором'язлива, скромно-наївна в поривах пристрасті, благородна і енергійна в самопожертвуванні, з відтінком лукавства своєї жіночості, але лукавства якогось чистого, ледве помітного з тонкої посмішки і блиску очей, — така Галя в сценічній передачі пані Заньковецької. Розмова її з батьком, якого прекрасно зображає п. Кропивницький, — це стрункий дует, виконуваний різноманітними переливами голосу, дуже тонкими в своїй психологічній правді і своєю надзвичайною правдивістю.“

Інший дует, зворушливий і щирий, — це розмова Галі з Назаром Стодолею, якого добре й правдиво передавав п. Садов-

¹ „Киевское слово“. 1896 р., № 3089.

ський. Розмова любовна, банальна, якщо хочете, але що значить жива й поетична передача її на сцені! Чому вона впливає як зворушлива музикальна мелодія, де і дар кохання, і дівоча сором'язливість, і дитяче пустування? А цей такт, з яким вона танцює, такт незіпсованої, чистої дівчини, щоки якої вкриваються сором'язливим рум'янцем, той такт, що такий чужий громадськості і розбещеності оперети, її пошлим, огидним цинічним вихваткам давно відомого сорту!.. Голос пані Заньковецької — широкий, приємного тембру — нагадує голос Сари Бернар, але свіжіший і чистіший. Вона дуже мило співає, що для актриси є необхідною умовою. Взагалі це одна з тих небагатьох актрис, які з першого ж слова на сцені говорять вам про свій видатний талант, його свіжість, незаплямовану ніяким наслідуванням будь-кого. Зважте на все і ви зрозумієте, чому публіка ломиться на малоруські спектаклі, де ніщо не ображає ні слуху, ні зору, ні почуття красивого, де тенденція, що стала прописною, не ріже очей, де надзвичайно струнке виконання і де такі великі таланти, як п. Кропивницький і пані Заньковецька“.

Сила чарівної чистоти і пристрасного кохання, душевна трагічність, що змінюється то безмежною радістю, то глибоким розпачем, — ось гама людських переживань, якою геніально володіла Марія Костянтинівна. І не дивно, що сцену Галі і Назара в корчмі Заньковецька проводила з такою силою почуттів, що її можна порівнювати хіба тільки із знаменитою сценою Ромео і Джульєтти.

Після трупи М. Л. Кропивницького „Назар Стодоля“ залишився так само улюбленою п'єсою і в трупах Саксаганського, Садовського і інших.

На жаль, через відсутність даних ми не маємо можливості докладно аналізувати спектаклі „Назара Стодоли“ в цих трупах — усі без винятку наявні рецензії надзвичайно захоплюючі, їх автори забувають розповісти докладніше про самий спектакль.

Але похвальний тон пронизує буквально всі відгуки в найрізноманітніших газетах, отже ми не маємо права брати під сумнів критичність рецензентів. Спектаклі справді були високохудожні, в них зливались в єдине ціле зміст і художня якість п'єси з майстерністю, акторським втіленням почуттів і сили її образів.

Ось кілька характерних відгуків тогочасної преси.

„Малоруські спектаклі мають ту перевагу, що, сполучаючи натуральність виконання тією мовою, якою говорили справжні герої, з художністю не робленою, а властивою народів, дають повну ілюзію слухачеві, вириваючи його

з дійсного життя, відносячи далеко геть від усяких дріб'язкових турбот і хвилювань.

Так підносишся душею в зовсім інший світ, слухаючи прекрасне виконання трупи Саксаганського і Садовського. Наприклад, 17 грудня ішли „Назар Стодоля“ і „По ревізії“.

П'єси всім відомі, але від цього вони, звичайно, не втрачають ціни, як не втрачає ціни ніяка стара картина, якщо вона справді художня. При ансамблі, що загалом чудово зігрався, і прекрасному знанні ролей, найбільше відзначались натуральністю виконання Сотник — п. Карпенко-Карий, Гнат Карий — п. Саксаганський. Особливо пощастило останньому завдяки прекрасній ролі виставленого поетом (Т. Г. Шевченком) типу одчайдушного запорожця, яку Саксаганський провів до того досконало, що варто піти подивитись хоча б навіть на нього одного¹.

„Головні виконавці — п. п. Кропивницький і Садовський і пані Заньковецька і Квітка — грали бездоганно. Пан Садовський провів з великим умінням і талантом важку роль „Назара“².

„Перший спектакль малоруської трупи, як і можна було чекати, захопив численну публіку. В театрі було повноповнісінько. Давали „Назара Стодолю“. Старих своїх знайомих — Кропивницького, Заньковецьку, Садовського та інших — публіка зустріла і приймала з рідкісною однодушністю. Театр тремтів від оплесків“³.

Наведених уривків досить, щоб уявити те величезне захоплення, яким глядачі зустрічали п'єсу Т. Г. Шевченка на сцені.

Велику роль, яка виходить поза межі історії театру, відіграв Т. Шевченко і його п'єса у гастролях трупи корифеїв українського театру в Петербурзі в 1886 році.

— „Іхали свідчити Петербургові, — як згадував потім М. К. Садовський, — що живе ще слово українське, що не задавили його ні Петрові батоги, коли він благородними кістками козацтва позасипав болота, на яких збудував свою столицю, ні Катерина, ні ретязі, якими вона повила волю України, ні навіть благородний, високогуманний закон 1876 року царя-освободителя не задавив святого слова 40-мільйонного народу. Воно знову оживає і сміється знову“⁴. І для першого спектаклю, на якому був присутній Олександр III, корифеї обирають саме „Назара Стодолю“.

— „Треба було вибрати таку штуку, — згадує М. К. Са-

¹ „Киевское слово“ за 1903 р., № 5734.

² „Зоря“ за 21/X 1883 р., № 227.

³ „Одесский вестник“ за 3/XII 1885 р., № 268.

⁴ М. К. Садовський. Мої театральні згадки. ДВУ. 1930.

довський,—щоб вона була не довга і не коротка, щоб була і драматична і комічна, щоб не стомила його величність і щоб мала гарну обстановку і костюми... На нараді, яку зібрав на цей случай М. Л. Кропивницький, вирішили більш-менш підходящу під такі бажання п'єсу Т. Шевченка—„Назар Стодоля“.

І далі М. К. Садовський розповідає про самий спектакль: „За лаштунками з'явилися якісь дуже люб'язні і привітливі незнайомі добродії, які за всіма нами пильно стежили і повсякчасно готові були до послуги. Крім цих добродіїв, акторів та робочих на кону, нікого за лаштунки не пускали. Панство почало прибувати все в шитих золотом мундирах, з завішаними орденами грудьми, з золотими соняшниками на плечах і в білих рукавичках, а панни і пані в білих сукнях щонайдорожчих фасонів... Нарешті за лаштунками з'явився градоначальник Грессер. Всі незнайомі добродії, уздрівши його, поприліплювали міцно руки долонями з обох боків до штанів і, кліпаючи очима, пильно ждали наказу. Але генерал Грессер немов не пізнав їх і, не звернувши ніякої уваги на їхні улесливі погляди, пройшов далі.

Підійшовши до М. Л. Кропивницького, що стояв за лаштунками, мовчазний, „аки рыба морская“, забалакав: „Сейчас будет государь. Прошу, как только государь сядет в ложу, поднимають занавес. Первый антракт должен быть 20 минут: государь будет пить чай; второй — 5 минут — государь не выйдет из ложи, а перед водевилем антракт полчаса — государю подадут десерт“, — і з цими словами пішов назад, заставивши тим бідного М. Л. Кропивницького, і так сполоханого, ще більше сполохатись. Діло в тім, що це був справді здоровенний загвіздок, бо з першої дії „Назара Стодоля“ перейти в другу за 5 хвилин можна легко, бо хата перша — хата й друга; але з хати другої перейти за 5 хвилин у зимовий ліс з руїною та ще при тій умові, що сцена невеличка, розгорнуться ніде — загвіздок“.

Однак талановиту гру акторів не можна було замовчати. Після гастролей, очевидно, ні в кого не лишилось сумніву в існуванні українського слова, театру і культури.

Так перемагав Шевченко і після смерті. В роки перед-революційні твори його, в тому числі і драматичні, набирають ще більшого звучання своїми революційними думками, допомагаючи поширенню революційних ідей. Вечори і концерти, присвячені Шевченкові, перетворюються в політичні демонстрації, вірші поета перекладаються на музику і виконуються з сцени, а „Заповіт“ гримить як грізний заклик до боротьби, до перемоги. „Назар Стодоля“ і інсце-

ніровані „Гайдамаки“, „Катерину“, „Наймичку“ та ін. ставлять робітничі клуби, самодіяльні гуртки. Збереглась надзвичайно цікава програма одного такого вечора в Московському залізничному клубі, в якому силами робітників в 1906 р. був виставлений „Назар Стодоля“, а збір коштів від цієї вистави пішов на користь політв'язнів, що сиділи з 1905 р. в Бутирській тюрмі.

III

Для сцени було перероблено надзвичайно багато творів Шевченка і ще більше запозичено було його сюжетів. Але не всі ці твори побачили сцену. Причиною цього часто була і низька художня якість цих переробок, а так само і цензурні умови, бо думки Шевченка пробивалися скрізь, в яку б форму вони не були затиснуті.

Серед цілого ряду запозичень і перероблень найпопулярнішими були на сцені і найближче стояли до оригіналу п'єси М. Кропивницького „Невольник“ (за поемою Шевченка „Сліпий“) і „Титарівна“, або „Глум і помста“, теж за поемою Шевченка. Як Кропивницький ставився до сюжетів Шевченка, до використання його творів для сцени, показує порівняльне вивчення відомих нам текстів п'єс і оригіналів поета. Праця Кропивницького не була вільним запозиченням або вільною переробкою п'єси Шевченка. Він надзвичайно точно додержується не тільки шевченківського сюжету, але й усіх основних (і не тільки основних) ліній його розвитку. Більше того, Кропивницький прагне в своїх п'єсах будьщо зберегти всю чарівну простоту, народність, мову, загальний характер і колорит твору поета. З цього погляду надзвичайно показовою є робота Кропивницького над поемою „Титарівна“.

З великим хвилюванням брався за здійснення свого задуму драматург-артист. Він не тільки розумів силу Шевченкового слова; як великий артист, він серцем відчував геніально накреслені малюнки „Титарівни“.

Величезна внутрішня драматична сила, захована в стихах, скупих, ніби незакінчених етюдах—сценах „Титарівни“, не могла не привабити і не схвилювати його.

Творча робота Марка Лукича Кропивницького над „Титарівною“ тривала понад десять років, — це найпереконливіше свідчить про те, що Кропивницький, як ніхто інший, прекрасно розумів серйозність і важливість роботи над творами великого поета. Ні на йоту не відступає драматург від тексту поета. Можна закидати Кропивницькому, що він, звичайно, не досягнув вершин оригіналу, що дра-

матургічне розкриття психологічних сцен Шевченкової поеми слабше від нього, що скупі поетичні рядки геніального поета незмірно пристрасніші від діалогів драматурга, але це вже така доля усіх запозичень і переробок геніального оригіналу.

Кропивницький використав весь свій талант, досвід і чуття артиста, щоб хоч в якійсь мірі наблизити свою драму до поеми.

Про це свідчить і сама п'єса, а не тільки багаторічна творча робота.

Давно се діялось колись,
Ще як борці у нас ходили
По селах та дівчат дурили,
З громади кпили, хлопців били
Та верховодили в селі,
Як ті гусари на постой.
Ще за гетьманщини святої —
Давно се діялось колись.

Так починає Шевченко свою поему. І далі відразу ж сцена:

У неділю на селі.
У оранді на столі
Сиділи лірники та грали
По шелягу за танець.
Кругом аж курява вставала.
Дівчата танцювали
І парубкі... — Уже й кінець!
А нуте іншу! — Та й це добра! —
І знову ліри заревли,
І знов дівчата мов сороки,
А парубки, узявшись в боки,
Наприсідки пішли.

Обмежившись приміткою, що „діється на початку ХІХ століття“, Кропивницький, як справжній драматург-артист, відразу й почав малюнок „У неділю на селі“. Як бачимо, у Шевченка цей малюнок зображений в 12 рядках поезії, та сцена має свої закони, які добре знав Кропивницький.

Стежачи за підтекстом рядків Шевченка, уявою своєю намагаючись у найдрібніших деталях відобразити поетичні картини оригіналу, розкриває він їх у драматургічній формі. Знання народного життя і побуту допомогли драматургові написати сцену (перша дія), яка в усякому разі гідна свого оригіналу.

Сцена у Кропивницького насичена діалогами, побудованими на народних приказках та дотехах. Прекрасна мова його персонажів цілком відповідає настроєві сцени в оранді за Шевченком. Великий режисер, майстер масових сцен, Кропивницький і тут виявив усю свою талановитість. Бу-

МАШИНОСТРОИТЕЛЬНАЯ ГРУППА
 М. П. Кропивницького и А. Н. Сансаганского и Н. Н. Садовского
 М. К. ЗАНЬКОВЕЦКОЙ

Въ Понедѣльникъ 10-го Сентября 1901 г.
 ПРЕСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

НЕВОЛЬНИКЪ

Роль ВРЫНЫ исп. М. Н. ЗАНЬКОВЕЦКАЯ. Роль НОВАГА исп. М. П. КРОПИВНИЦКИЙ

ДѢЙСТВУЮЩИЕ

Василь Василь, старый запорожец	г-нъ Кропивницкій	Покришка	г-нъ Петлюшенко
Дядько, сынъ дѣда, дѣвчата	г-жа Заньковецкая	Неня	г-жа Савваденко
Степанъ, запорожецъ, иль молодой парубокъ	г-нъ Садовскій	Патрухалин	г-нъ Ласкивскій
Олеся, дѣвчата, студентка	г-жа Петрова	Зенка	г-жа Матвѣенко
Подошвы, бандуристъ	г-нъ Бурачокъ	Джуръ	г-нъ Володѣевскій
Опаша	г-жа Чичирская	Поводаръ	г-нъ Борзыкинъ
Подошвы	г-нъ Чаплинскій		
Патрухалин	г-нъ Желудковскій		Запорожцы и сельскіе.

Начало въ 8 часовъ вечера

Исполнитель М. Н. Заньковецкая. Распорядитель и режиссеръ А. Б. Савваденко и Н. П. Чаплинскій.

Въ насѣ театръ продаются соч. М. П. Кропивницкаго и И. Н. Наренно-Гайдаго.

Афіша вистави „Невольник“ в трупі корифеїв.

дучи змушений звичайно (як цього вимагають закони сцени) вводити і кількох нових персонажів, а значить і вставити кілька сцен, яких немає у Шевченка, але яких вимагає підтекст його рядків, Кропивницький, проте, дуже обережно йде на це в силу необхідності, додержуючись, де тільки є змога, найдрібніших вказівок, навіть своєрідних ремарок, що потім перетворюються у мізансцени.

У Шевченка:

Найкращий парубок Микита
 Стоїть на лаві в сірій свиті.
 Стоїть собі, як той...
 Плечима стелю підпирає.
 Та дивиться, і замирає,
 На титарівну... А та в квітах,
 Мов намальована, стоїть
 Сама собі і на Микиту
 Неначе глянула!.. Горить!
 Горить Микита в сірій свиті! ¹

У Кропивницького ця ж сцена проходить на фоні чудесної пісні про Саврадима, яку співає бандурист Явдоким.
 Дівчата. Довгої, довгої, та щоб була під ногу.
 Явдоким. Бач, як мед то і ложкою. (Починає грати, танцюють не всі.)

¹ Твори, т. II, стор. 80 — 81.

Микита (*зупинивсь на лаву*). Відціля буде видніш.
Гаврик. Гляди, Микито, щоб стелю плечима не розвалив.

Микита. Який розвале, такий і полагоде.

Настя (*глянула на Микиту, говорить убік*). Ого-го, який високий вигнався, мало не до неба!

Микита. Гарна, мабуть, як віхтем змальована.

Настя (*глянула на нього, убік*). Який речистий.

Явдоким (*співа*).

Подивився, Саврадим
Нічого не каже,
Бере милу на налігач —
Та до ясел в'яже.

Микита. Нехай посолонцює на похмілля.

Настя. Митець який на примовки.

Явдоким.

Чи їла, чи не їла,
Дає він їй пити.
Запрягає в борону, —
Та йде волочити.

Микита. Нема кращої дівки, як Настя Бакалярівна.
Чиясь доля цвіте. (*Зітхає*.)

Настя (*убік*). Чого Микита так їсть мене очима? От того вже я ненавидю.

Явдоким (*співа*).

Випрягає з борони,
Запрягає в віз.
Гей, соб-цабе, моя мила,
Поїдем ще в ліс.

Настя (*убік*). Я чую плечима, що Микита дивиться на мене. (*Зиркнула на Микиту*.) А вже ж дивиться. Така б то гарна. (*Одвернулась*.)

Явдоким (*співа*).

Не барився в лісі.
Тільки набрав лому.
Гей, соб-цабе, моя мила,
Поїдем додому.

Микита (*убік*). І зросте ж така краса на диво мирові, а комусь на горе...

І далі—у Шевченка:

Шеляга виймає,
І за того остатнього
Музику наймає,
І нерівню титарівну
У танець вітає!!

— Одчепися, пройдисвіте! —
І зареготалась
Титарівна, — хіба тобі
Наймичок не стало!.. ¹

У Кропивницького:

Микита (*хутко підійшов до музики*). Грайте до останнього!
(*Вийма гроші і кида музикам*.) Насте, ходімо зо мною у танець.

Настя (*озирнувшись навколо, ніби хотіла йти з Микитою у танець, потім відсахнулась від нього*). Що, з тобою у танець?
Ха-ха-ха! Відчепися, пройдисвіте!

Микита. Насте!

Настя (*регоче*). Хіба тобі наймичок не стало?

Так протягом п'яти дій Кропивницький невідступно йде за Шевченком. У місцях, де особливо важко передати Шевченка, де драматург змушений досказати вголос, так би мовити, те, що у Шевченка виходило само по собі або що ми уявляли, там він напружував усі свої сили, щоб вірним психологічним мазком не зіпсувати контурів поетичного малюнка. Протягом усіх п'яти дій, до трагічного фіналу поеми включно, ніде не відійшов Кропивницький від Шевченка. Якщо і вийшли окремі сцени надто довгі, то драматург сам відчував це і протягом кількарічної роботи над п'єсою весь час виправляв її, скорочуючи. Шість текстів п'єси свідчать про цю роботу. Велика внутрішня сила впливу була у Шевченка. Важко було себе стримати, бо те, що у поета сказано було одним рядком, хотілося і треба було вкладати в сторінки.

Та чим ретельніше йшов Кропивницький за Шевченком, чим більше насичував він п'єсу тим же народним духом, яким була сповнена і поема, тим важчим був і шлях її до сцени. Сценічна історія п'єси надзвичайно повчальна і характерна для всіх інших його творів чи переробок творів Шевченка. П'єса „Титарівна“ ні до друку, ні тим більше до вистави цензурою не була дозволена.

„Хоч загалом драма п. Кропивницького, — писав цензор, — не суперечить особливо цензурним правилам і не містить у собі нічого аморального, тенденціозного і такого, що може збуджувати в глядачах почуття українського патріотизму, проте, цензор вважає, що в даному її вигляді вона дозволена до вистави на сцені і надрукована бути не може“. Мотивом до її заборони цензор вважає надто реалістичне і тяжке враження, яке справляють дві сцени в 4-й і 5-й діях, в яких зосереджується разом з тим весь інтерес, уся розв'язка драми.

¹ Твори, т. II, стор. 81.

А саме: наприкінці 4-ї дії збожеволіла від горя і сорому Настя на очах глядача кидає свою дитину в колодязь, а в 5-й дії представлена похмура картина дикого козацького самосуду, при чому винну в дітовбивстві Настю збираються закопати живою в землю.

Крім того, належить виключити значну кількість фраз і окремих висловів (відзначених цензором червоним олівцем), які або через свою „цинічність“, або через недопустимі згадування в них київських святих або міркувань, як от „бабу не бог сотворив, а якщо створив, то розкаюється в цьому“, а далі: „ну, якщо бог сотворив, то і бог з ним“ і т. д.

Комітет не може не погодитися з такою думкою цензора: „реалістичну картину дітовбивства, згадування святих, козацький самосуд і зв'язані з ними спогади про давню українську вольність—усе це не можна було допустити“.

Як бачимо, цензора непокоїло основне в п'єсі: „реалістичні картини і зв'язані з ними спогади про давню українську вольність“. Отже, брехав він, коли писав на початку, що нічого такого, що „може збуджувати в глядачах почуття українського патріотизму“, в п'єсі нема. Боялися і ненавиділи царські сатрапи й духу українського, а тут—картини та ще й справді реалістичні картини! І хоч Кропивницький обмежився відзначенням „діється на початку XIX століття“, усе ж таки, пішовши за Шевченком, зберіг він у п'єсі і весь відгомін вольності народу українського, що котився з XVII—XVIII віків.

Не маючи можливості після такої заборони виставити і видрукувати п'єсу на Україні, Кропивницький змушений був зробити деякі зміни, не на догоду цензурі, а з бажання будьщо п'єсу витягти на світ, і йому вдається надрукувати її в галицькій „Зорі“ № 13—16 за 1892 р.

Деякими замінами замість принципових змін, як того вимагав цензор, Кропивницький пробує обійти „вітчизняну цензуру“, і цього разу цензор висловлює свою думку уже в більш категоричній формі: „Сюжет цієї драми не складний і головна мета автора не стільки полягає в тому, щоб познайомить публіку з таким, скільки дати на сцені в живих картинах колишнє своєрідне життя козаків, їх одчайдушність, костюми і ознайомити з тими піснями, яких вони співали в давнину, як у житті сімейному, так і в бойовому; а знаходячи такий напрям драми українофільством, цензор вважає за потрібне таку до вистави на сцені заборонити“.

Внівши ряд змін, що за змістом були ніби відходом від Шевченкового сюжету, Кропивницький, проте, не змінив

усього характеру дій — і показ Микити, який з розбійника стає оборонцем України в одному разі—від татар, в іншому— від польської шляхти, ще більше посилив ідейне звучання п'єси. На це знову звернув увагу комітет, який знайшов „з свого боку п'єсу такою, яку належить заборонити як до друку, так і до постановки на сцені, через її абсолютно українофільський характер. Козак іде обороняти свою Україну, народ, козацтво самостійно судить і засуджує на смерть мати-вбивцю і т. д. Усе це спрямовано до показування глядачам і читачам самостійного життя Малоросії, а це, безперечно, шкідливо в політико-етнографічному відношенні“.

Так у 1894 році п'єса знову була заборонена.

Але Кропивницький не здавався. Знову змушений робити поправки, він уже з великим жалем, іноді відступаючи від перших замірів, утретє — під назвою „Глум і помста“, не зазначивши навіть, звідки взято сюжет, подає п'єсу до цензури в 1896 р. Цензор Кейзер фон Нількгейм, той самий, що дозволяв „с исключениями“ „Назара Стодолю“, нарешті, поставив візу, хоч і покреслив „реалістичні картини“ синім олівцем.

Таким тернистим шляхом проходили твори Шевченка на сцену. Таких же утисків зазнавали майже всі запозичення або переробки творів Шевченка.

Тільки радянський театр відкриває нову, прекрасну сторінку сценічної інтерпретації геніальних творів Т. Г. Шевченка — і насамперед „Назара Стодоли“, одного з найпопулярніших, любимих народом творів з скарбниці української класичної драматургії.

Д О Д А Т Ъ И

РЕЦЕНЗІЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА ГРУ ПИУНОВОЇ ТА ІНШИХ АРТИСТІВ НИЖЕГОРОДСЬКОГО ТЕАТРУ

БЕНЕФИС Г-ЖИ ПИУНОВОЙ. ЯНВАРЯ 21-ГО 1858 ГОДА.

Приняв в соображение нравы нижегородских обитателей, в особенности обитательниц, я немало удивился, войдя в театр и найдя его почти полным.—Что бы значило это?—спросил я знакомого мне отъявленного нетеатрала.—Как что? Сегодня бенефис миленькой Пиуновой. Еще девочкой поступила она на нашу сцену; миловидностью и грациозностью своею обратила на себя внимание и, надо отдать ей справедливость, умела это внимание поддержать и заслужить любовь нашей, не очень щедро расточающей свои чувства публики. Вы сами увидите сейчас, насколько это справедливо.

И действительно, г-жа Пиунова достойно поддержала лестное мнение о себе. Независимо от юности и располагающей наружности, она так мила и естественна, что, глядя на нее, забываешь театральные подмости. Давали в этот вечер драму „Парижские нищие“ и водевиль „Бедовая бабушка“. Водевиль сам по себе хорош, но в исполнении г-жи Пиуновой и г-жи Трусовой (бабушка) это вышла такая миленькая игрушка, что хоть на любую столичную сцену: так грациозна наивностью своею Глаша и так добродушно-комична бабушка.

Бенефициантка обладает всеми задатками сценического искусства, а это, вместе с молодостью ее, конечно, подает большие надежды и в будущем. Но мы не скроем, что самые успехи ее порождают и большие требования. Сколько можно судить, г-жа Пиунова с особенным пристрастием выбирает роли наивно-милых девушек. Слова нет: это лучшие ее роли; но она не должна забывать, что в них же кроется однообразие и легкость, которые могут вредить ее таланту. Мы искренно думаем, что она может смело расширить свой репертуар; труда будет больше и вдумыв-

ваться в роли нужно будет серьезнее; но зато талант развернется шире. Наше мнение подтверждает сама г-жа Пиунова: в комедии Островского „Бедность не порок“ она играла разбитную вдовушку и выполнила эту роль с большим тактом, а тут конечно, обыкновенными способностями не обойдешься, особенно в 17 лет. Сюда же можно отнести и роль Татьяны в „Москале-чаривнике“; пьеса эта была поставлена в два дня по желанию Михаила Семеновича Щепкина, приехавшего случайно в Нижний и согласившегося участвовать в трех спектаклях, и, несмотря на поспешность постановки, а также незнание малороссийского языка, — г-жа Пиунова в роли Татьяны была очень хороша, так что наш ветеран-артист был в восторге и говорил, что он ни с кем с таким удовольствием не играл, а мнение Щепкина может служить авторитетом. В нашей милой бенефициантке он принял сердечное участие, советовал ей серьезно трудиться, и, конечно, советы и напутствие вполне оценены ею. В „Парижских нищих“ г-жа Пиунова исполнила роль Антуанетты весьма совестливо, но видно, что у ней не было сочувствия к роли. Еще как-то мы заметили в одном месте, именно в свидании с дочерью банкира, когда она приходит просить работы, неправильность в дикции и позволяем [себе] обратить ее внимание на этот предмет.

Господин Владимиров выполнил роль бродяги Гастона чрезвычайно рельефно и талантливо; в сцене, когда его берут в рабочий дом и когда он своему бывшему патрону с поклоном говорит „мерзавец“, — он удивительно хорош. В г. Владимирове виден весьма опытный артист, занимавшийся своим искусством добросовестно. Он вовсе не односторонен, и игра его в особенности замечательна в пьесах, имеющих литературное достоинство, к какому бы роду они ни принадлежали. Тут он вполне выказывает себя. В гримировке и костюмировке он просто совершенен.

Вообще о г. Владимирове мало отозваться лестно, — в нем видно и развитие и необыденное понимание искусства. Почти то же можно сказать и о г. Климовском. Судить его нужно не по пустой роли Д'Обиньи. Кажется, целью его поступления на Нижегородскую сцену были испытание себя и окончательный выбор тех ролей, которые более подойдут к свойству его таланта. Нам в особенности понравился он в пьесе „Суд людской—не божий“ и в пьесах г. Островского.

Г-жа Васильева передала очень верно тщеславную и своевольную Алиду, дочь банкира. Мимика ее замечательна, роль же сама по себе не может дать полного понятия об ее игре. Лучше всего она в „Бедной невесте“. Но странное

впечатление оставляет г-жа Васильева: видна какая-то законченность в ее игре, как будто она выказала все свои средства и что дальше ожидать нечего; впечатление, не говорящее в пользу будущего развития; признать же совершенно установившимся талантом г-жу Васильеву нельзя.

Очень желательно было бы, если бы г-жа Васильева вникнула в причину такого явления и, нам кажется, что выяснение этого себе может принести ей большую пользу“.

(Нижегородские Губернские
Ведомости. Часть неофициальная.
1858, 1 февраля, стор. 17—18).

БІБЛІОГРАФІЯ І ДОКУМЕНТАЦІЯ¹

ДО СЦЕНІЧНОЇ ІСТОРІЇ ТВОРІВ Т. Г. ШЕВЧЕНКА, ПЕРЕРОВОК І ЗАПОЗИЧЕНЬ ЙОГО СЮЖЕТІВ ДЛЯ СЦЕНИ

Дореволюційні спектаклі

І. „НАЗАР СТОДОЛЯ“

1877 р.

25/II	Москва	Малий театр	Афіша Театрального музею ім. Бахрушина.
—	„	„	„Театральная газета“ за 27/II, № 43.
—	„	„	„Современные известия“ за 1/III, № 58.

1880 р.

28/IX	Єлісаветград	Російський театр	„Правда“ за 25/IX, № 250 (оголошення).
-------	--------------	------------------	--

1881 р.

6/II	Одеса	Маріїнський театр	„Одесский вестник“ за 8/II, № 30 (рецензія).
12/VII	„	Російський театр, група Т. В. Чернишова	„Одесский вестник“ за 8/VII, № 150.
„	„	Російський театр, група Т. В. Чернишова	Там же, за 12/VII, № 154.
„	„	Російський театр, група Т. В. Чернишова	Там же, за 14/VII, № 155.
Грудень	Харків	Трупа Ашкаренка	„Южный край“ за 12/XII, № 333 (оголошення).
14/XII	„	„	„Харьковские ведомости“ за 14/XII, № 326.

1882 р.

—	Київ	Антреприза Іваненка (Трупа Ашкаренка)	„Зоря“ № 6 (хроніка) № 8 (рецензія).
—	Миколаїв	Театр Монте	„Николаевский вестник“, № 64 (хроніка).

¹ Бібліографію складено за матеріалами Державного українського театрального музею.

10/I	Київ	Драматичний театр. Антреприза Іваненка (Трупа Ашкаренка)	„Киевлянин“ за 9/I, № 6 (хроніка), № 8 (ре- цензія), № 11 (хроніка).
26/I	„	Антреприза Іваненка (Трупа Ашкаренка)	Николаев,—„Театр в Киеве“, стор. 144.
15/II	„	Трупа Ашкаренка	Фото Театрального музею УРСР.
5/IV	Харків	Трупа Пальчинського	„Южный край“ за 5/IV, № 434 (оголо- шення).
1/VII	„	Трупа Ашкаренка	„Южный край“ за 1/VII, № 519 (оголо- шення).
23/VII	„	„	Там же, за 24/VII, № 541 (хроніка).
30/VII	„	„	Там же, за 30/VII, № 547 (оголошення).
6/VIII	Одеса	Театр Форкаті, Русько- малоруська трупа	„Новороссийский те- леграф“, за 6/VIII, № 2255 (афіша).
„	„	Театр Форкаті, Русько- малоруська трупа	„Одесский вестник“ за 8/VIII, № 175 (рецен- зія).
„	„	Театр Форкаті, Русько- малоруська трупа	„Одесский вестник“ за 5/VIII, № 173 (оголо- шення).
„	„	Театр Форкаті, Русько- малоруська трупа	„Одесский вестник“ за 6/VIII, № 174 (оголо- шення).
29/VIII	„	Театр Форкаті, Русько- малоруська трупа	„Одесский вестник“ за 28/VIII, № 192 (оголо- шення), за 29/VIII, № 193.
„	„	Театр Форкаті, Русько- малоруська трупа	„Новороссийский теле- граф“, за 29/VIII, № 2275.
Жовтень	„	Русько-малоруська трупа	„Елисаветградский вестник“ за 27/X, № 117; за 29/X, № 118; за 31/X, № 119.
Грудень	Київ	Антреприза Іваненка (Трупа Ашкаренка)	„Зоря“, за 4/XII, №№ 269, 270 (рецензія).
—	Харків	Трупа Пальчин- ського	„Таганрогский вест- ник“, № 40.
1883 р.			
31/I	Харків	Трупа Кропивни- цького	„Южный край“ за 31/I № 726 (оголошення).
6/II	Одеса	Маріїнський театр	„Одесский вестник“ за 30/I, № 24 (хроніка).
6/II	„	Маріїнський театр. Трупа Т. В. Чернишова	„Одесский вестник“ за 4/II, № 27 (оголошення).

21/VIII	Одеса	Трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Одесский вестник“ за 21/VIII, № 184 (хроніка).
21/VIII	„	Трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Одесский листок“ за 21/VIII, № 184 (хроніка).
28/VIII	Харків	Трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Южный край“ за 28/VIII, № 924 (хроніка).
9/VIII	Миколаїв	Театр Монте, трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Николаевский листок“, № 196 (хроніка).
Жовтень	Київ	Театр Савіна, трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Зоря“ за 21/X, № 227 (рецензія).
11/XII	Одеса	Маріїнський театр, трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Одесский листок“ за 11/XII, № 272.

1884 р.

15/I	Одеса	Трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Одесский вестник“ за 15/I, № 12 (афіша).
„	„	Теж	„Одесский вестник“ за 18/I, № 14 (рецензія)
Червень	Ново-черкаськ	Трупа Старицького	„Одесский вестник“ за 20/IV, № 88.
Травень	—	„	„Донская пчела“ за 3/V, № 31.
12/VIII	Катеринослав	Трупа Черкасова	„Днепр“ за 12/VIII, № 92.
2/IX	Харків	Трупа Старицького	„Южный край“ за 1/IX, № 1268 (хроніка); за 2/IX, № 1269 (оголошення).
9/X	„	„	„Южный край“ за 9/X, № 1303 (оголошення).
4/XII	—	Трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Одесский вестник“ за 6/XII, № 268 (рецензія).
„	Одеса	Теж	„Одесские новости“ за 4/XII, № 3 (хроніка).

1885 р.

26/IV	Миколаїв	Трупа Старицького під керівництвом Кропивницького	„Южанин“ за 26/IV, № 93 (оголошення); за 28/IV, № 95 (рецензія).
14/IV	„	(Театр невідомий)	„Одесский вестник“ за 14/IV, № 83 (хроніка).

6/VIII	Одеса	Маріїнський театр, російська трупа	„Одесский вестник“ за 6/VIII, № 174 (афіша).
29/XI	„	Трупа Кропивницького	„Одесский вестник“ за 27/XI, № 263 (хроніка).
Жовтень	—	„ „	„Донская пчела“ за 17/X, № 77.
Жовтень	—	Трупа Старицького	„Воронежский телеграф“ за 27/X, № 124 (рецензія).
31/X	Миколаїв	Театр Монте, трупа М. І. Новікова	„Южанин“ за 31/X, № 240 (оголошення).
1/XII	Одеса	Трупа Кропивницького	„Одесский вестник“ за 1/XII, № 267; 3/XII, № 268; 26/XII, № 286 (афіша).
26/XII	„	„ „	„Одесские новости“ за 25/XII, № 306 (афіша).
1886 р.			
—		(Театр невідомий)	„Новости“, СПб, №№ 329, 359; „Неділя“, № 49.
Листопад	Петербург	Трупа Кропивницького	„Новое время“ за 29/IX, № 3863.
1887 р.			
„	—	—	„Свет“ за 13/I, № 9.
3/I	Петербург	Російська драматична трупа Кропивницького	Програмка Театрального музею УРСР.
—		(Театр невідомий)	„Новое время“ за 6/I, № 3899.
—		„ „	„Сын отечества“, № 307.
1888 р.			
—		Театр Кропивницького	„Одесский вестник“, №№ 35, 36, 46.
4/II	Одеса	Трупа Кропивницького	„Одесский листок“ за 6/II, № 35.
15/IX	Курськ	Т-во русько-малоруських драматичних і оперних артистів під керівництвом В. М. Вікторова,	Афіша Театрального музею УРСР.
1889 р.			
2/	„	Трупа Кропивницького. Малороссы	„Елисаветградский вестник“, № 13. „Одесские новости“ №№ 1223, 1224.
1890 р.			
19/VI	Одеса	Сад Гранд-отелю, трупа Старицького	„Одесский вестник“ за 19/VI.

1891 р.

2/II	Одеса	Російський театр Товариства артистів, під керівництвом Саксаганського	„Одесский вестник“ за 2/II.
28/X	„	Трупа М. Л. Кропивницького	„Одесский вестник“ за 28/X.

1892 р.

6/I	Одеса	Трупа Саксаганського	„Одесский вестник“ за 6/I.
9/XII	„	Російський театр. Спектаклі з участю Заньковецької.	„Одесский вестник“ за 9/XII, „Новороссийский телеграф“, № 5640.
31/XII	„	Трупа Садовського	„Одесский вестник“ за 31/XII.

1893 р.

19/XII	Одеса	Трупа Саксаганського	„Новороссийский телеграф“ за 19/XII.
--------	-------	----------------------	--------------------------------------

1894 р.

17/I	Одеса	Трупа Саксаганського	„Одесские новости“ за 17/I.
5/VI	„	Трупа Деркача	„Одесские новости“ за 5/VI.
29/VI	„	„	„Одесские новости“ за 29/VI.
11/XII	„	Трупа Саксаганського	„Одесские новости“ за 11/XII.
18/XII	„	Трупа Садовського	„Одесские новости“ за 18/XII.

1895 р.

26/VII	Одеса	Трупа Кропивницького	„Одесский листок“ за 26/XII.
--------	-------	----------------------	------------------------------

1896 р.

14/I	Одеса	Трупа Кропивницького	„Одесский листок“ за 14/I.
15/VIII	Київ	Трупа Садовського	„Киевское слово“ за 18/VIII, № 3089.
22/XI	„	„	Програмка Театрального музею УРСР.

1897 р.

19/I	Одеса	Трупа І. Мороза	„Одесские новости“ за 19/I.
28/XII	„	Т-во Саксаганського	„Одесские новости“ за 28/XII.

1898 р.

9/II	Одеса	Т-во Саксаганського	„Одесские новости“ за 9/II.
------	-------	---------------------	-----------------------------

1899 р.			
1/I	Одеса	Трупа О. Сулова	„Одесские новости“ за 1/I.
4/II	Чернігів	Т-во русько-малоруських артистів	Програмка Театрального музею УРСР.
1900 р.			
19/III	Чернігів	Музично-драматичний гурток	Програмка Театрального музею УРСР.
1/VI	Кривий Ріг	Т-во русько - малоруських артистів Ю. М. Сагайдачного	Афіша Театрального музею УРСР.
1901 р.			
26/II	Ярославль	Ярославське Т-во любителів музично - драматичного мистецтва	Програмка Театрального музею УРСР.
5/IV	Рига	Театр „Улей“. Т-во малоруських оперно-драматичних артистів під керівництвом К. Іванченка.	Афіша Театрального музею УРСР.
11/VIII	—	Трупа М. Л. Кропивницького під керівництвом Саксаганського і Садовського з участю Заньковецької	Програмка Театрального музею УРСР.
21/XI	Київ	2-й батальйон 129 Бесарабського полку	Теж.
1902 р.			
11/VIII	Єлісаветград	Товариство русько-малоруських артистів під керівництвом Сагайдачного	Програмка Театрального музею УРСР.
5/X	Харків	В будинку Квітки — на Основі — любителями драматичного мистецтва.	„Южный край“ за 5/X, № 7514 (анонс).
9/XI	Полтава	Любителями драматичного мистецтва	Афіша Театрального музею УРСР.
1903 р.			
Грудень	—	Трупа Садовського і Саксаганського	„Киевское слово“ за 20/XII, № 5734.
22/X	Н.-Волинськ	Любителями драматичного мистецтва	Афіша Театрального музею СРСР.
1904 р.			
22/II	„	Музично-драматичне т-во	Афіша Театрального музею СРСР.
Грудень		(Театр невідомий)	„Киевские отклики“, XII, № 355.

1906 р.

2/III	Петербург	Т-во Ф. В. Левицького	Програмка Театрального музею УРСР.
29/X	Москва	Моск. залізничний клуб	Теж.

1907 р.

25/II	Ромни	Комітет попечительства про народну тверезість	Теж.
"	Лубни	Любителі сценічного мистецтва	Теж.
7/IV	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 6/IV, № 81; 7/IV, № 82 (оголошення); 10/IV, № 84 (рецензія).
17/IX	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 16/IX, № 209 (оголошення).
14/X	"	" "	„Рада“ за 14/X, № 232 (оголошення).
18/XI	"	" "	„Рада“ за 18/XI, № 260 (оголошення).

1908 р.

20/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 20/I, № 17 (оголошення).
21/II	Петербург	Трупа Сулова в театрі Комісаржевської	Програмка Театрального музею УРСР.
1/X	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 1/X, № 224 (оголошення).
7/XII	"	" "	„Рада“ за 6/XII, № 279 (оголошення).

1909 р.

27/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 27/I, № 21 (оголошення).
22/XI	"	" "	„Рада“ за 21/XI, № 264 (оголошення).

1910 р.

10/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 10/I, № 7 (оголошення).
26/II	"	" "	„Рада“ за 18/II, № 39.
—	"	" "	„Рада“ № 48 (оголошення).
14/XI	Київ	" "	„Рада“ за 14/XI, № 259 (оголошення).
10/XII	—	Український історичний народний театр М. К. Ярошенка	Програмка Театрального музею УРСР.

1911 р.

27/II	о. Сахалін	Гарнізонні зібрання	Афіша Театрального музею УРСР.
5/III	Москва	Комітет по вшануванню Т. Г. Шевченка з нагоди 50-річчя з дня смерті	Програмка Театрального музею УРСР.
16/IV	Миколаїв	Українське т-во „Прогресива“	Теж.
26/IV	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 28/IV, № 95.
”	”	”	„Рада“, № 93 (оголошення).
23/XI	”	”	„Рада“ за 23/XI, № 264 (оголошення); 25/XI, № 266 (рецензія).
—	—	—	„Неділя“, XI—XII (Перша вистава „Назара Стодолі“ в Галичині).
Листопад	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 25/XI, № 266.

1912 р.

11/III	Полтава	Вечір пам'яті Шевченка	Програмка Театрального музею УРСР.
Червень	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 10/VI, № 132 (оголошення); 12/VI, № 133 (рецензія).
9/IX	”	”	„Рада“ за 8/IX, № 256 (оголошення).
18/XI	”	”	„Рада“ за 18/IX, № 265 (оголошення).
23/XII	”	”	„Рада“ за 23/XII, № 293 (оголошення).

1913 р.

—	Полтава	Український драматичний гурток	Програмка Театрального музею УРСР.
28/IV	С.-Петербург	Українська трупа Д. А. Гайдамаки	„Обозрение театров“ за 28/IV, № 2064.
8/VII	Київ	Трупа Садовського	„Киевский театр. курьер“, № 1599.
8/VII	”	”	„Рада“ за 7/VII, № 155 (оголошення).
22/IX	”	”	„Рада“ за 22/IX, № 217 (оголошення).
6/XII	”	”	„Рада“ за 6/XII, № 279 (оголошення).

1914 р.

26/II		Театр „Метрополь“. Повним ансамблем відомої трупи русько-ма-	Програмка Театрального музею УРСР.
-------	--	--	------------------------------------

		лоруських артистів під керівництвом режисера С. А. Глазуненка	
22/VI	Полтава	Український музично-драматичний гурток	Афіша Театрального музею УРСР.
28/VII	Київ	Трупа Садовського	„Киевская мысль“ за 28/VII, № 205 (оголошення).
2/XI	„	„	„Киевская мысль“ за 2/XI, № 302 (оголошення).
23/XI	„	„	„Киевская мысль“ за 23/XI, № 323 (оголошення).
21/XII	Херсон	Театр „Опора“. Т-во українських артистів під керівництвом М. Д. Мазуренка	Афіша Театрального музею УРСР.
1916 р.			
27/III	Полтава	Драматичне Т-во	Теж.
21/VIII	Харків	Парк „Ясна Поляна“. Українська трупа.	Теж.
1917 р.			
25/I	Київ	Трупа Садовського	„Киевская мысль“ за 18/I, № 18, 19; 20/I, № 20; 21/I, № 21, 22, 23, 24, 25 (оголошення).
30/I	„	„	„Киевская мысль“ за 28/I, № 28; 29/I, № 29, 30 (оголошення).
12/II	„	„	„Киевская мысль“ за 10/II, № 41 (оголошення); 11/II, № 42, 43.
26/II	Єлісаветград	Т-во українських артистів під керівництвом І. Мар'яненка	Афіша, програмка Театрального музею УРСР.
26/II	Київ	Трупа Садовського	„Киевская мысль“ за 24/II, № 55 (оголошення); 25/II, № 56 (оголошення); 26/II, № 57 (оголошення).
„	„	„	„Киевская мысль“ за 7/IV, № 92 (оголошення); 8/IV, № 93, 94.
9/IV	„	„	„Нова Рада“ за 7/IV, № 8; 8/IV, № 9, 9/IV, № 10.
„	„	„	„Робітнича газета“ за 7/IV, № 6, 7 і 8.
Червень	Кременчук	Міський сад	„Нова Рада“ за 27/V, № 48.
„	Луцьк	Артистичний гурток Луцької української громади	„Нова Рада“ за 21/VI, № 69.

II. „НЕВОЛЬНИК“ Л. Кропивницького (сюжет запозичений з поеми „Невольник“)

1882 р.

2/II	Київ	Антреприза Іваненка	„Труд“ за 2/II, № 12.
”	”	Трупа Ашкаренка під керівництвом Кропивницького	„Зоря“ за 4/II, № 27.
7/II	”	”	„Зоря“ за 10/II, № 32.
16/IV	Харків	Трупа Пальчинського	„Южный край“ за 18/VI, № 447.
”	—	Трупа Кропивницького	„Харьковские ведомости“ за 22/IV, № 101.
Квітень	—	Трупа Ашкаренка	„Харьковские ведомости“ за 18/IV, № 97.
2/XI	Єлисаветград	Трупа Кропивницького	„Елисаветградский вестник“ за 27/X, № 117; 31/X, № 119 (оголошення).
Грудень	Київ	Антреприза Іваненка	„Зоря“, № 278 (хроніка).

1883 р.

9/II	Харків	Трупа Кропивницького	„Южный край“ за 9/II, № 735 (хроніка).
24/II	”	”	„Южный край“ за 24/II, № 750 (хроніка).
—	—	”	„Николаевский листок“, № 106.
7/VII	Ново-черкаськ	”	„Казачий вестник“ за 10/VII, № 53.
25/VIII	Харків	(Театр невідомий)	„Южный край“ за 25/VIII (хроніка), № 291.
14/IX	Миколаїв	Трупа Старицького	„Николаевский вестник“ за 13/IX, № 102, (афіша); 14/IX, № 103 (додаток).
”	”	Трупа Кропивницького	„Одесский вестник“ за 18/IX, № 205.
”	”	Трупа Старицького	„Николаевский листок“ за 13/IX, № 199.
25/IX	”	”	„Николаевский листок“ за 24/IX, № 208.
”	”	”	„Николаевский листок“ за 25/IX, № 209 (оголошення).
”	”	”	„Николаевский вестник“ за 25/IX, № 106.

5/X	Єлісавет-град	Трупа Старицького	„Єлісаветградский вестник“ за 7/X, № 110.
22/X	Київ	Театр Савіна	„Зоря“, № 228.
30/XII	Одеса	Маріїнський театр, трупа Старицького	„Одесский вестник“ за 1/I, № 1 (рецензія).
”	”	Теж	„Одесский вестник“ за 30/XII, № 287.

1884 р.

10/II	Одеса	Трупа Старицького	„Одесский вестник“ за 10/II, № 33; 12/II, № 35.
15/VII	Вороніж	” ”	„Воронежский телеграф“ за 18/VII, № 80, (рецензія).
”	”	” ”	„Дон“ за 17/VII, № 81.
4/IX	Одеса	” ”	„Южный край“ за 6/IX, № 1274.
10/X	Харків	Трупа Старицького	„Южный край“ за 10/X, № 1304 (хроніка).

1885 р.

13/I	Одеса	Трупа Старицького	„Одесский вестник“ за 13/I, № 1 (рецензія).
”	—	(Театр невідомий).	„Одесский вестник“, № 3.
17/I	Одеса	Трупа Старицького	„Одесский вестник“ за 17/I, № 14 (афіша).
27/I	”	” ”	„Одесские новости“ за 27/I № 45 (афіша).
”	”	” ”	„Одесский вестник“ за 27/I, № 23 (афіша).
10/II	”	” ”	„Одесский вестник“ за 12/II, № 35.
14/IV	Єлісавет-град	Трупа Кропивницького	„Єлісаветградский вестник“ за 17/IV, № 42.
24/VII	Таганрог	Трупа Старицького	„Таганрогский вестник“ за 26/VII, № 82.
17/X	Харків	” ”	„Южный край“ за 17/X, № 1652 (рецензія); 19/X, № 1654.
23/XI	”	” ”	„Южный край“ за 23/XI, № 1689 (хроніка).

1886 р.

28/XI	Харків	Трупа Старицького	„Донская пчела“ за 19/I № 4 (рецензія).
18/II	Ростов на Дону	„ „	„Донская пчела“ за 13/II. № 11; 16/II, № 12.
16/II	„	Малоруська трупа	„Донская пчела“ за 20/II.
—	—	(Театр невідомий)	„Русские ведомости“, № 5.
—	—	Трупа Кропивницького	„Новое время“, № 3866.

1887 р.

—	—	—	„Одесский вестник“, № 46.
---	---	---	---------------------------

1888 р.

21/VIII	Белгород	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом артиста Тіфліського імператорського театру В. Вікторова	Афіша Театрального музею УРСР.
—	Одеса	Трупа Садовського	„Одесский вестник“, №№ 35, 36, 46.

1889 р.

—	Одеса	„Малороси“	„Одесские новости“, № 1223, 1224.
—	—	Трупа Кропивницького	„Елисаветградский вестник“, № 13.
10/XII	Катеринослав	Театр Кропивницького	Програмка Театрального музею УРСР.
—	—	(Театр невідомий)	„Елисаветградский вестник“, №№ 90, 94.

1890 р.

27/VI	Одеса	Сад Гранд-отелю, трупа Старицького	„Одесский вестник“ за 27/VI.
-------	-------	------------------------------------	------------------------------

1891 р.

14/II	Одеса	Російський театр Т-ва Саксаганського	„Одесский вестник“ за 14/II.
24/II	„	Теж.	„Одесский вестник“ за 24/II.
5/XI	„	Новий театр, трупа Кропивницького	„Одесский вестник“ за 5/XI.
18/XII	„	Російський театр, Т-во Саксаганського	„Одесский вестник“ за 18/XII.

1892 р.

2/I	Одеса	Російський театр. Т-во Саксаганського	„Одесский вестник“ за 2/I.
19/I	„	Теж	„Одесский вестник“ за 19/I.
16/XII	„	Російський театр. Труппа Старицького під керівництвом Садовського	„Одесский вестник“ за 16/XII.
„	„	Російський театр. Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом Садовського, з участю Заньковецької	Програмка Театрального музею УРСР.

1893 р.

20/I	Одеса	Російський театр. Труппа Садовського	„Новороссийский телеграф“ за 20/I.
------	-------	--------------------------------------	------------------------------------

1894 р.

20/VII	Александровськ	Труппа Саксаганського	Програмка Театрального музею УРСР.
--------	----------------	-----------------------	------------------------------------

1895 р.

6/I	Одеса	Російський театр. Т-во Саксаганського	„Одесские новости“ за 6/I (оголошення).
29/I	„	Теж	„Одесские новости“ за 29/I (оголошення).
19/XII	„	Новий Театр. Труппа Кропивницького	„Одесский листок“ за 19/XII.

1897 р.

12/I	Одеса	Новий театр. Труппа Івася Мороза	„Одесские новости“ за 12/I.
28/XI	Ташкент	Т-во малоруських артистів під керівництвом Г. І. Деркача	Програмка Театрального музею УРСР.
22/XII	Одеса	Російський театр. Т-во під керівництвом П.К. Саксаганського	„Одесские новости“ за 22/XII.

1898 р.

16/I	Одеса	Російський театр. Т-во під керівництвом Саксаганського	„Одесские новости“ за 16/I.
14/IV	Чернігів	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом Кропивницького	Програмка Театрального музею УРСР.
4/X	Одеса	Російський театр. Труппа Кропивницького	„Одесские новости“ за 4/X.
19/X	„	Теж	„Одесские новости“ за 19/X.

1899 р.

—	Чернігів	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом В. І. Захаренка	Програмка Театрального музею УРСР.
31/І	Херсон	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом Ю. М. Сагайдачного	„Юг“, № 259 (оголошення).
25/І	Одеса	Новий театр, трупа О. З. Сулова	„Одесские новости“ за 25/І.

1900 р.

Липень	Новоград-Волинськ	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом А. К. Пронського	Програмка Театрального музею УРСР.
--------	-------------------	--	------------------------------------

1901 р.

3/VI	Київ	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом Є. П. Ратмірової	Теж.
12/VIII	„	Малоросійська трупа М. Л. Кропивницького під керівництвом П. К. Сакаганського і М. К. Садовського, з участю М. К. Заньковецької	Теж.
Листопад	Юр'єв (Дерпт)	Студентський, малоросійський вечір	Теж.

1903 р.

27/II	С.-Петербург	Новий театр, малоруська трупа, під керівництвом О. З. Сулова	Теж.
-------	--------------	--	------

1906 р.

26/II	Київ	Драматичний гурток з складом хору Лук'янівського Народного будинку	Теж.
-------	------	--	------

1907 р.

20/V	Ромни	Народний будинок. Любителі вокально - музичної драматичної штуки	Програмка Театрального музею УРСР.
------	-------	--	------------------------------------

1908 р.

—	Люблін	Т-во українських артистів під керівництвом В. Т. Скалевого	Теж.
---	--------	--	------

1910 р.

20/II	Тіфліс	Т-во русько - малоруських артистів, режисер Г. Д. Чаров	Теж.
19/III	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 21/III, № 66
5/IV	„	„	„Рада“ за 4/IV, № 77 (оголошення).
20/IV	„	„	„Рада“ за 18/IV, № 189 (оголошення).
26/IV	„	„	„Рада“ за 25/IV, № 93 (оголошення).
17/VII	„	„	„Рада“ за 17/VII, № 160 (оголошення).
17/IX	„	„	„Рада“ за 19/IX, № 210 (оголошення).
29/XI	„	„	„Рада“ за 28/XI (оголошення).

1911 р.

4/XII	Анапа	Т-во русько - малоруських артистів	Програмка Театрального музею УРСР.
-------	-------	------------------------------------	------------------------------------

1912 р.

—	Київ	Трупа Садовського, Т-во	Теж.
18/II	ст. Кавказська	Залізничне зібрання любителів драматичного мистецтва	Теж.
10/III	—	„Швейцарська долина“	Афіша Театрального музею УРСР.
Травень	Київ	Театр Садовського	„Рада“ за 22/V, № 115 (рецензія); 19/V, № 113 (оголошення).
19/VI	„	Трупа Садовського	„Рада“ за 19/VI, № 139 (оголошення).
5/XII	„	„	„Рада“ за 5/XII, № 278 (оголошення).

1913 р.

2/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 1/I, № 1.
21/III	„	Український музикально - драматичний гурток „Громада“	Програмка будинку музею Шевченка.

1914 р.

2/II	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 2/II, № 27 (оголошення).
31/V	Полтава	Музично-драматичний гурток	Програма Театрального музею УРСР.
22/VII	Київ	Трупа Садовського	„Киевская мысль“ за 22/VII, № 199 (оголошення).

1/X	Київ	Трупа Садовського	„Киевская мысль“ за 1/X, № 270.
13/II	„	„	„Киевская мысль“ за 13/X, № 282 (оголошення).
3/XI	„	„	„Киевская мысль“ за 3/XI, № 303 (оголошення).
14/XI	„	„	„Киевская мысль“ за 14/XI, № 314 (оголошення).
21/XI	Херсон	Народний загальнодоступний театр під керівництвом відомого артиста Мазуренка	Афіша Театрального музею УРСР.
1916 р.			
21/IX	Тарнополь	Тарнопольські театральні вечори, гастролі Ів. Рубчака	Афіша Театрального музею УРСР.
1917 р.			
23/I	Київ	Трупа Садовського	„Киевская мысль“ за 21/I, № 21 (оголошення); 22/I, № 22, 23.
11/II	„	„	„Киевская мысль“ за 10/II, № 41 (оголошення); 11/II, № 42.
4/IV	„	„	„Киевская мысль“ за 24/III, № 82 (оголошення); 28/III, №№ 84, 85, 87.
„	„	„	„Нова рада“, за 25/III, №№ 1, 2, 3, 4, 6.
„	„	„	„Робітнича газета“ за 4/IV, № 4.
4/IV	„	„	„Нова рада“ за 30/III, № 4 (оголошення); 2/IV, № 6 (оголошення).
19/V	„	„	„Киевская мысль“ за 18/V, № 124 (оголошення).
„	„	„	„Нова рада“ за 14/V, №№ 38, 39, 40, 41, 42.
„	„	„	„Робітнича газета“ 14/V, №№ 35, 36, 37, 38, 39.
2/IX	Київ	Літній театр Купецького зібрання. Українська трупа Т. Колесниченка	„Киевская мысль“ за 31/VIII, № 212 (оголошення) і за 1/IX, №№ 213, 214.
„	„	Теж.	„Нова рада“ за 31/VIII, №№ 126, 127, 128.

2/IX	Київ	Теж.	„Народна воля“ за 31/IX, №№ 98, 100.
”	”	Теж.	„Робітнича газета“ за 31/VIII, №№ 123, 124, 125.
16/IX	”	Трупа Садовського	„Нова рада“ за 16/IX, № 138 (оголошення).
6/X	”	Троїцький народний будинок	„Киевская мысль“ за 3/X, № 238 (оголошення); 4/X, №№ 239, 240, 241.
”	”	Теж.	„Нова рада“ за 3/X, №№ 152, 153, 154, 155.
”	”	Теж.	„Народна воля“ за 4/X, №№ 125, 126, 127.
”	”	Теж.	„Робітнича газета“ за 4/X, №№ 150, 151, 152.
15/X	”	Теж.	„Киевская мысль“ за 13/X, № 247 (оголошення); 14/X, №№ 248, 249.
”	”	Теж.	„Нова рада“ за 13/X, №№ 161, 162, 163. „Нова рада“, №№ 133, 134, 135.
”	”	Теж.	„Робітнича газета“ за 13/X, №№ 158, 159, 160.
19/X	”	Лук'янівський Народний будинок. Артистично-драматична комісія робітничого клубу	„Робітнича газета“ за 19/X, № 163 (оголошення).
Жовтень	Владимирець н/Волині	Трупа українських артистів, режисер Романушин	„Нова рада“ за 17/X, №№ 164 (оголошення).
4/XI	Київ	Український національний театр	„Киевская мысль“ за 3/XI, № 263 (оголошення); 4/XI, № 264.
”	”	Теж.	„Нова рада“ за 3/XI, №№ 176, 177.
”	”	Теж.	„Народна воля“ за 3/XI, №№ 151, 152.
4/XI	Київ	Український національний театр	„Робітнича газета“ за 3/XI, №№ 175, 176.
10/XI	”	2-й міський театр під керівництвом М. Садовського	„Киевская мысль“ за 7/XI, № 266 (оголошення); 8/XI, №№ 267, 268, 269.
”	”	Теж.	„Нова рада“ за 7/XI, №№ 179, 180, 181.
”	”	Теж.	„Народна воля“ за 7/XI, №№ 154, 155, 156, 157.
”	”	Теж.	„Нова рада“, за 10/XI, № 182 (оголошення).

12/XI	Київ	Український національний театр	„Киевская мысль“ за 10/XI, № 269 (оголошення); 11/XI, №№ 270, 271.
12/XI	„	Теж.	„Нова рада“ за 11/XI, №№ 183, 184.
12/XI	„	Теж.	„Народна воля“ за 10/XI, №№ 158, 159.
12/XI	„	Теж.	„Робітнича газета“ за 10/XI, №№ 181, 182, 183.
26/XI	„	Теж.	„Киевская мысль“ за 24/XI, № 280 (оголошення); 26/XI, № 281.
„	„	Теж.	„Нова рада“ за 24/XI, №№ 193, 194, 195.
„	„	Теж.	„Народна воля“ за 24/XI, №№ 168, 170.
„	„	Теж.	„Робітнича газета“ за 24/XI, №№ 192, 193, 194.
27/XI	„	2-й міський театр під керівництвом М. Садовського	„Киевская мысль“ за 25/XI, № 281 (оголошення).
„	„	Теж.	„Нова рада“ за 25/XI, № 194.
„	„	Теж.	„Народна воля“ за 24/XI, № 169.
„	„	Теж.	„Нова рада“ за 26/XI, № 195 (оголошення).
10/XII	„	Український національний театр	„Киевская мысль“ за 10/XII, № 292 (оголошення); 8/XII, № 290.
„	„	Теж.	„Нова рада“ за 8/XII, №№ 203, 204, 205.
„	„	Теж.	„Народна воля“ за 9/XII, №№ 177, 178.
„	„	Теж.	„Робітнича газета“ за 8/XII, №№ 201, 202, 203.
26/XII	Київ	Український національний театр	„Нова рада“ за 19/XII, № 212 (оголошення) і 20/XII, №№ 213, 214, 215, 216, 217.
26/XII	„	Теж.	„Народна воля“ за 17/XII, №№ 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190.
26/XII	„	Теж.	„Робітнича газета“ за 17/XII, №№ 209, 213, 214, 215.

III. „КАТЕРИНА“, драма Писанецького — сюжет запозичений з поеми „Катерина“.

1895 р.

13/I	Одеса	Новий театр, труппа М. Садовського	„Одесские новости“, № 3179.
3/II	„	Теж.	„Одесские новости“ за 3/II.
11/II	„	Теж.	„Одесские новости“ за 11/II.

IV. „КАТЕРИНА“, драма Ваньченка, сюжет запозичений з поеми „Катерина“.

1896 р.

1/I	Одеса	Новий театр, труппа М. Л. Кропивницького	„Одесский листок“ за 1/I.
25/I	„	Теж.	„Одесский листок“ за 25/I.

1897 р.

3/I	„	Новый театр, труппа Івася Мороза	„Одесские новости“ за 3/I.
17/XII	„	Новий театр, труппа О. З. Суслова	„Одесские новости“ за 17/XII.

1899 р.

—	Москва	Театр „Аквариум“. Труппа Кропивницького	Передмова до книги М. Аркаса „История Украины“, вид. 1906 р., стор. 4.
9/XI	Одеса	Міський театр. Труппа О. З. Суслова	„Одесские новости“ за 9/XI.
19/VI	„	„Гранд-отель“. Труппа Деркача	„Одесские новости“, № 2989.

1900 р.

Березень	—	Труппа Розсудова - Кулябка	„Киевская газета“ за 2/IV, № 139.
----------	---	----------------------------	-----------------------------------

1903 р.

6/VIII	Ново-черкаськ	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом М. К. Ярошенка	Програмка Театрального музею УРСР.
--------	---------------	--	------------------------------------

1906 р.

12/V	Мінськ	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом О. З. Суслова	Програма Театрального музею УРСР.
------	--------	---	-----------------------------------

V. „КАТЕРИНА“, опера на 3 дії М. Аркас. За поемою Шевченка.

1907 р.

5/X	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 5/X, № 224 (оголошення).
22/X	„	„	„Рада“ за 21/X, № 238 (оголошення).
14/XI	„	„	„Рада“ за 14/XI, № 256 (оголошення); 16/XI, № 258 (рецензія).
22/XI	„	„	„Рада“ за 21/XI, № 262 (анонс).

1908 р.

3/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 3/I, № 2 (оголошення).
20/II	„	„	„Рада“ за 20/II, № 42 (оголошення).
23/II	С.-Петербург	Драматичний театр В. Ф. Комісаржевської	Програма Театрального музею УРСР.
4/V	Вороніж	Т-во русько-малоруських артистів під керівництвом Льва Сабініна	Теж.
5/IX	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 5/IX, № 203 (оголошення).
18/XI	„	„	„Рада“ за 18/XI, № 264 (оголошення).
24/IX	„	„	„Рада“ за 24/IX, № 218 (оголошення); 26/IX, № 220 (рецензія).

1909 р.

14/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 14/I, № 10 (оголошення).
26/II	„	Театр колишнього Т-ва грамотності. Т-во „Прогресива“.	Афіша Театрального музею УРСР.
„	„	Трупа Садовського	„Рада“ за 26/II, № 43 (оголошення); 28/II, № 48 (рецензія).
20/X	„	„	„Рада“ за 20/X, № 236 (оголошення).
26/XII	„	„	„Рада“ за 23/XII, №№ 290, 292 (оголошення).

1910 р.

25/I	„	Трупа Садовського	„Рада“ за 24/I, № 19 (оголошення).
------	---	-------------------	------------------------------------

27/IV	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 27/IV, № 94 (оголошення).
11/VII	„	„	„Рада“ за 11/VII, № 156 (оголошення).
25/VIII	„	„	„Рада“ за 25/VIII, № 192 (оголошення).
16/IX	„	„	„Рада“ за 16/IX, № 209 (оголошення).
17/XI	„	„	„Рада“ за 17/XI (оголошення); 19/XI (рецензія).
1911 р.			
9/II	Тіфліс	Т-во малоруських артистів під керівництвом Чарова	Програма Театрального музею УРСР.
22/IX	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 22/XI, № 213 (оголошення); № 200 (рецензія).
5/XII	„	„	„Рада“ за 4/XII, № 274 (оголошення).
1912 р.			
3/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ № 2 (оголошення); № 4 (рецензія).
3/II	„	„	„Рада“ за 2/II, № 27 (оголошення).
14/VI	„	„	„Рада“ за 14/VI, № 135 (оголошення).
25/VI	„	„	„Рада“ за 24/VI, № 144 (оголошення).
24/VII	„	„	„Рада“, № 168 (оголошення).
6/IX	„	„	„Рада“ за 6/IX, № 204 (оголошення), 8/IX, № 206 (рецензія).
27/IX	„	„	„Рада“ за 27/IX, № 220 (оголошення).
23/XII	„	„	„Рада“ за 23/XII, № 293 (оголошення).
1913 р.			
6/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 6/I (оголошення).
2/II	„	„	„Рада“ за 2/II, № 28 (оголошення).
6/V	„	„	„Рада“ за 5/V, № 103 (оголошення).
7/VIII	„	„	„Рада“ за 6/VIII, № 179 (оголошення).
18/IX	„	„	„Рада“ за 18/IX, № 213 (оголошення).
25/XI	„	„	„Рада“ за 24/XI, № 269 (оголошення).

1914 р.

6/I	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 5/I, № 4 (оголошення).
26/I	”	”	„Рада“ за 26/I, № 21 (оголошення).
11/IX	”	”	„Киевская мысль“ за 11/IX, № 250 (оголошення).
30/IX	”	”	„Киевская мысль“ за 30/IX, № 268 (оголошення).
29/X	”	”	„Киевская мысль“ за 29/X, № 298 (оголошення).
24/XI	”	”	„Киевская мысль“ за 24/XI, № 324 (оголошення).

1916 р.

9/IX	”	Трупа Садовського	Афіша Театрального музею УРСР.
------	---	-------------------	--------------------------------

1917 р.

12/I	”	Трупа Садовського	„Киевская мысль“ за 10/I, № 10; 11/I, № 11, 12.
5/II	”	”	„Киевская мысль“ за 3/II, № 34; 4/II, № 35, 36.
11/II	”	”	„Киевская мысль“ за 10/II, № 41; 11/II, № 42.
2/III	”	”	„Киевская мысль“ за 28/II, № 59; 2/III, № 61.
20/IV	”	”	„Нова рада“ за 20/IV, № 18 (оголошення).
”	”	”	„Киевская мысль“ за 18/IV, № 99; 20/IV, № 100.
”	”	”	„Нова рада“ за 18/IV, № 16; № 17.
”	”	”	„Робітнича газета“, №№ 15, 16.
30/IV	”	”	„Нова рада“ за 30/IV, № 27 (оголошення).

VI. „ПАН СОТНИК“, комічна опера на 2 дії Козаченка, текст Шевченка.

1911 р.

6/X	Київ	Трупа Садовського	Лібретто Театрального музею УРСР.
18/XII	”	”	„Рада“ за 18/XII, № 285 (оголошення).

1912 р.

12/VII	Київ	Трупа Садовського	„Рада“ за 12/VII, № 158 (оголошення).
3/VI	„	„	„Рада“ за 3/VI, № 126.
20/VI	„	„	„Рада“ за 20 VI, № 140

1913 р.

2/VI	„	Трупа Садовського	„Рада“ за 2/VI, № 126 (оголошення); 5/VI, № 127 (рецензія).
5/VI	„	„	„Рада“ за 5/VI, № 127 (оголошення).
10/VII	„	„	„Рада“ за 13/VII, № 160 (оголошення).
9/VIII	„	„	„Рада“ за 9/VIII, № 181 (оголошення).
11/IX	„	„	„Рада“ за 11/IX, № 208.

1914 р.

29/I	„	Трупа Садовського	„Рада“ за 29/I, № 23 (оголошення); 31/I, № 25 (рецензія).
15/VII	„	„	„Киевская мысль“ за 15/VII, № 192 (оголошення).

VII. „МАТИ НАЙМИЧКА“ Тогобочного, за поемою Шевченка „Наймичка“.

1903 р.

15/VII	Чернігів	Т-во русько - малоруських артистів під керівництвом В. Ф. Туманова і Ф. М. Светлова	Афіша Театрального музею УРСР.
--------	----------	---	--------------------------------

1904 р.

17/V	Н.-Волинськ	Міський сад, трупа русько-малоруських артистів	Теж.
------	-------------	--	------

1913 р.

26/XII	Валки	Народний будинок. Т-во українських артистів під керівництвом В. В. Седикова і І. Г. Харченко	Теж.
--------	-------	--	------

1916 р.

16/I	Харків	Загальнодоступний театр будинку Т-ва робітників, українська драма	Теж.
------	--------	---	------

VIII. „ЖЕРТВА“ Барвінського за поемою Шевченка „Гайдамаки“.

1899 р.

26/IX — — Фотоартиста Гульбенка в ролі Козака. Театральний музей УРСР.

1903 р.

11/II Варшава Труппа русько-малоруських артистів Ярошенка „Варшавський дневник“ за 14/II, № 45.

Пореволюційні спектаклі

1917 — 1939 рр.

I. „НАЗАР СТОДОЛЯ“

1919 р.

26/II Ромни Роменське Т-во „Просвіта“ Програмка Театрального музею УРСР, № 26449.

2/IV Київ 2-й міський театр (колишн. Садовського) Зведена афіша Театрального музею УРСР, №№ 7345, 7445.

15/IV „ Теж. „Театр“ за 6/IV—13/IV, № 4, стор. 10.

24/IV „ Теж. „Театр“, № 5, стор. 4.

15/IV „ Теж. „Театральная газета“, № 4.

16/VII Київ (Куренівка) Театр „Просвіта“ Афіша Театрального музею УРСР, № 22905.

17/VII Київ (Печерськ) Робітничий клуб Теж.

27/VIII Харків Закритий театр Тіволі Афіша Театрального музею УРСР.

1920 р.

10/III — Український театр Т-ва „Просвіта“ Теж.

11/III Київ Троїцький Народний будинок Афіша Театрального музею УРСР, № 22933.

1921 р.

11/III Київ 2-й районний театр Афіша Театрального музею УРСР, № 9259.

„ „ Куренівський районний театр і клуб Теж.

„ Київ (Поділ) Грецький монастир Теж.

30—31/V Київ 4-й районний театр Афіша Театрального музею УРСР, № 18134.

		1923 р.	
3/I	Київ	1-й Державний театр. Колектив української драми	Афіша Театрального музею УРСР.
		1924 р.	
27/VII	Миколаїв	Київський театр ім. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР.
		1926 р.	
10/III	Забайкалля	Український губернський клуб ім. Т. Г. Шевченка на Забайкаллі	Теж.
		1929 р.	
8/XII	—	Зимовий театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР.
		1934 р.	
28/IX	Полтава	Міський театр ім. Гоголя. Київський оперний ансамбль	Афіша Театрального музею, УРСР, № 14757.
		1936 р.	
X	Слов'янськ	Слов'янський театр	Газета „Більшовик“ за 6/X (хроніка).
		1937 р.	
12/III	Дніпропетровськ	Драмстудія Палацу культури ім. Ільча	„Звезда“ за 15/III. Дніпропетровськ.
		1938 р.	
XI	Орехово	Будинок соціалістичної культури. Драмгурток	Газета „Більшовицька зміна“ за 12/XI, Дніпропетровськ (хроніка).
—	Харків	1-й Харківський робітничо-колгоспний театр	Газета „Ленінська зміна“ за 22/X, Харків (хроніка).
—	Дніпропетровськ	Обласний колгоспний театр ім. Жовтневої революції	Газета „Зоря“ за 9/XII, Дніпропетровськ (хроніка).
—	Херсон	2-й Миколаївський робітничо-колгоспний театр	Газета „Южная правда“ за 27/XII, Миколаїв (хроніка).
—	Харків	Державний український театр ім. Шевченка	Програмка Театрального музею УРСР.
—	Кам'янець-Подільськ	Театр ім. Петровського	Газета „Червоний кордон“ за 22/IX, Кам'янець-Подільськ (хроніка).
		1939 р.	
—	Кам.-Подільськ	Державний український драматичний театр ім. Петровського	Фото Театрального музею УРСР.
—	Дніпропетровськ	1-й драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка	Програмка Театрального музею УРСР, № 37480.

Січень	Мелітополь	Дніпропетровський 5-й Обласний робітничо-колгоспний театр	„Зоря“ за 11/І (хроніка).
—	Полтава	Театр ім. Котляревського	„Комуніст“ за 12/ІІ (хроніка).
—	Дніпропетровськ	Театр юного глядача ім. Пушкіна	„Звезда“ за 3/І; за 5/І.
6—9/ІІІ	Харків	Державний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка	Афіша Театрального музею, УРСР № 41554.
9/ІІІ	—	Вінницький обласний робітничо-колгоспний театр ім. Островського	Газета „Червона Тульчинщина“ за 16/ІІ (хроніка).
Березень	Харків	Театр ім. Шевченка	„Комуніст“ за 26/ІІІ.
10/ІІІ	„	„ „ „	„Харьковский рабочий“ за 1 ІІ (хроніка). „Вісті“ за 10/ІІІ (хроніка). „Соціалістична Харківщина“ за 12/ІІ (хроніка).
—	„	Театр опери та балету	„Харьковский рабочий“ за 1/ІІ (хроніка).
Березень	„	„ „ „ „	„Комуніст“ за 26/ІІІ.
„	„	Театр юного глядача	„Комуніст“ за 26/ІІІ (хроніка). „Вісті“ за 10/ІІІ (хроніка).
—	—	Херсонський театр ім. Щорса	„Комуніст“ за 12/ІІ (хроніка).
—	—	Мелітопольський робітничо-колгоспний театр	„Вісті“ за 5/І (хроніка).
Березень	Бердянськ	Робітничо - колгоспний театр Дніпропетровської області	„Вісті“ за 5/І (хроніка).
—	Дніпропетровськ	Театр ім. Шевченка	Газета „Звезда“ за 26/ІІ.
—	Житомир	Державний український театр ім. Щорса	Газета „Червоне Полісся“ за 29/І.
—	—	Робітничий театр ім. Шевченка (Житомирської області).	„Сталинское племя“ за 11/ІІ (хроніка).
—	—	Робітничо - колгоспний театр ім. Кагановича (Житомирської області)	Теж.
—	с. Датинці Барановичського р-ну Вінницької області	Драматичний гурток	„Вісті“ за 3/Х (хроніка).

—	—	Ізюмівський колгоспний театр ім. Кропивницького	„Комуніст“ за 12/І (хроніка).
—	Одеса	Драмгурток Державного Університету	„Комсомолец України“ за 2/ІІ.

ІІ. „НЕВОЛЬНИК“

1917 р.

16/ІХ	„	2-й міський театр. Український театр під керівництвом Садовського	„Нова рада“ за 16/ІХ, № 138 (оголошення).
4, 10/ХІ	Київ	Український національний театр	„Нова рада“ за 4/ХІ, 10/ХІ (оголошення).

1918 р.

1/І	„	2-й міський театр. Український театр під керівництвом Садовського	„Киевская мысль“ за 22/ХІІ, № 302. „Киевская мысль“, №№ 304, 307, 308, 309. „Нова рада“ за 19/ХІІ, №№ 212, 217, 218, 220. „Народна воля“ за 20/ХІІ, №№ 186, 188—193.
21/ВІІ	„	Театр Купецького зібрання. Т-во українських артистів під керівництвом О. Єлісеєва	„Відродження“ за 21/ВІІ, № 92 (оголошення).
19/Х	—	Зимовий театр Д. В. Чарачева. Козачий любительський гурток писарів військового штабу Кубанського козачого війська за участю В. П. Потапенка	Програмка Театрального музею, УРСР, № 26343.
30/ХІІ	—	Народний Будинок. Любительський гурток драматичного мистецтва писарів військового штабу	Афіша Театрального музею УРСР.

1919 р.

4/ІІ	Київ	Державний народний театр	„Трибуна“ за 4/ІІ, № 36 (оголошення).
26/ІІ	„	Театр міського народного будинку. Українська трупа дирекції Садовського	„Киевская мысль“ за 25/ІІ, № 56. „Киевская мысль“ за 26/ІІ, № 54 (оголошення).
26/ІV	„	2-й міський театр	„Театр“ за 25/ІV—26/ІV, № 6.

1920 р.

11/III	Київ	Лук'янівський народний будинок	Збірна афіша Театрального музею УРСР.
25/VII	»	Театр Троїцького народного будинку	Збірна афіша Театрального музею УРСР.
26/IX	Умань	Пролетарський театр	Афіша Театрального музею УРСР, № 1422.

1921 р.

11/III	Київ	—	Афіша Театрального музею УРСР, № 9259.
3/IV	»	4-й районний театр	Афіша Театрального музею УРСР, № 18134.
12/IV	»	» » »	Афіша Театрального музею УРСР, № 9469.
18/IV	»	2-й районний театр	Афіша Театрального музею УРСР, № 9463.

1924 р.

25/VII	Конотоп	Залізничний клуб. Український драматичний гурток	Афіша Театрального музею УРСР.
--------	---------	--	--------------------------------

1925 р.

—	—	Український народний театр	„Вісті“, № 204.
---	---	----------------------------	-----------------

1926 р.

10/III	Чита	Держтеатр. Український губерніяльний клуб імени Т. Г. Шевченка на Забайкаллі	Афіша Театрального музею УРСР.
--------	------	--	--------------------------------

1932 р.

19/VII	Київ	Клуб ім. Фрунзе. Колектив української драми Посредробмису під керівництвом Коханського	Афіша Театрального музею УРСР, № 3587.
28/IX	Ташкент	Гастролі ансамблю артистів української трупи „Кобзар“	Афіша Театрального музею УРСР.
5/XII	Олександрія	Драмгурток 4—5 району	Афіша Театрального музею УРСР, № 9678.

III. „КАТЕРИНА“

1920 р.

11/III	Київ	Драматичний театр ім. Шевченка. Трупа 2 міського театру	Афіша Театрального музею УРСР, № 22933.
--------	------	---	---

1922 р.

26/III		Державний український народний театр	„Пролетарська правда“, № 67 (оголошення).
--------	--	--------------------------------------	---

		1925 р.	
—	Харків	Державна опера	„Вечернее радио“, № 31.
		1926 р.	
20/V	Кременчук	Театр ім. Ревенка. Гастролі Садовського	Афіша Театрального музею УРСР.
27/XI	Гайворон	Художній ансамбль трудового колективу українських артистів під керівництвом В. Л. Данченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 1339.
		1927 р.	
11—13/III	—	Державний народний театр (приміщення кол. Грікке)	„Нове мистецтво“, 1927 р., № 9—10.
13/XII	Миколаїв	Колектив української народної трупи ім. Т. Г. Шевченка під керівництвом Орловського	Афіша Театрального музею УРСР, № 19452.
		1928 р.	
31/III	Сталіно	Українська народна побутова трупа ім. Ю. М. Славинського	Афіша Театрального музею УРСР, № 2448.
		1929 р.	
5/IV	Кременчук	Театр ім. Ревенка. Український театр за художнім керівництвом Д. А. Гайдамаки	Афіша Театрального музею УРСР.
24/VIII	Дмитріївськ	Український театр	Афіша Театрального музею УРСР.
—	Бійськ	Український народний театр. Колектив українських артистів під керівництвом А. І. Бойчука	Програмка Театрального музею УРСР, № 15580.
		1930 р.	
2/III	Александрія	Український драматичний театр під керівництвом М. Орловського	Афіша Театрального музею УРСР.
Липень	Прилуки	Перша українська музкомедія під керівництвом худ. Д. А. Гайдамаки	Теж.
		1932/33 р.	
—	—	Червонозаводський театр	Програмка Театрального музею УРСР, № 28248.
		1934 р.	
30/IX	Полтава	Київський оперний ансамбль	Афіша Театрального музею УРСР.

1939 р.

—	Полтава	Полтавський Державний драматичний театр ім. Гоголя	„Більшовик Полтавщини“ за 11/III.
—	—	Ізюмський Державний колгоспний театр ім. М. Л. Кропивницького	„Красное знамя“ за 30/I (хроніка).
—	—	Ворошиловградський оперний театр	„Комуніст“ за 12/II (хроніка).
25/I	Київ	Театр ім. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР.
—	Полтава	Ансамбль артистів державних оперних театрів	Афіша Театрального музею УРСР, № 4692.
8/IV	Київ	Оперний театр	Афіша Театрального музею УРСР, № 25523.
12/X	Київ	Державний народний театр ім. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР, № 9168.

IV. „КАТЕРИНА“ — Герасименка

1939 р.

—	Харків	Театр ім. Ленінського Комсомолу	„Комуніст“ за 26/III. „Соціалістична Харківщина“ за 4/IV. „Харківський робочий“ за 4/II (хроніка).
---	--------	---------------------------------	--

V. „МАРИНА“

1939 р.

—	Черкаси	2-й колгоспний театр ім. Шевченка Київської області	Програмка Театрального музею УРСР.
—	Київ	Київська орденна Леніна консерваторія	„Вісті“ за 29/I (хроніка).

VI. „ГАЙДАМАКИ“

1920 р.

9—10— —11/II	Київ	Драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Драматичний інститут ім. Лисенка	Афіша Театрального музею УРСР, № 22581.
—/IV	Харків	1-й Державний Український театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 22902.
18/IX	Київ	Театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 22934.

1921 р.

—	—	Драматичний театр ім. Франка	Програмка Театрального музею УРСР.
---	---	------------------------------	------------------------------------

1922 р.

—	—	Театр ім. Заньковецької	„Пролетарська правда“ № 258 (рецензія).
—	Вінниця	Театр ім. Франка	„Известия“, № 53 (рецензія).
17/XII	Київ	Театр ім. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР, № 19745.

1923 р.

17/II	Ташкент	Новий український театр під керівництвом Предславича	Афіша Театрального музею УРСР, № 1860.
28—29/VII	—	Гастролі „шевченківців“	Афіша Театрального музею УРСР, № 22632.
8—9/IX	Лохвиця	Теж.	Афіша Театрального музею УРСР, № 22630.
25/XII	Прилуки	Теж.	Афіша Театрального музею УРСР, № 1233.

1924 р.

—	Харків	Театр ім. Франка	„Берлін“. Літопис за 1924 р., № 14, стор. 223 (рецензія).
—	„	Державна драма	„Комуніст“, № 82 (рецензія).
—	Київ	„Березіль“	„Більшовик“, № 61 (рецензія).
—	Дніпропетровськ	Дніпропетровський театр ім. Шевченка	„Звезда“, № 495 (рецензія).
—	—	Театр ім. Заньковецької	„Звезда“, № 665 (рецензія).
—	—	Театр ім. Франка	„Червоний шлях“, № 69. Єлісаветград. Рецензія.
—	—	—	„Известия“, № 1540. Одеса. Рецензія.
—	—	—	„Веч. выпуск“. „Известия“, № 325. Одеса. Рецензія.
—	—	—	„Голос труда“, № 62. Полтава. Рецензія.
Березень	Харків	—	„Вісті“ за 14/III.
—	Харків	Державна драма	„Комуніст“, № 82 (рецензія).
—	—	Театр ім. Франка	„Вісті“, № 60.
11/III	—	Театр ім. Франка	Афіша Театрального музею УРСР, № 18824.

1925 р.

29/III	Орехово	Державний драматичний театр ім. М. К. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР, № 10640.
—	Харків	Українська державна драма	„Вісті“, № 59 (рецензія).
—	Київ	„Березіль“	„Більшовик“, № 69 (рецензія).
—	Харків	Державна драма	„Вечернее радио“, № 58.
11/III	Одеса	Драматичний театр ім. Шевченка. Одеський робітничо-селянський театр ім. Франка	Афіша Театрального музею УРСР, № 1561.
Травень, червень, липень		Гастрольна подорож Одеського робсельтеатру при Губполітосвіті.	Афіша Театрального музею УРСР, № 4800.
—	К.-Подільськ	Український Держдрамтеатр	Програмка Театрального музею УРСР, № 26388.

1926 р.

—	Березівка	Гастролі Робсельтеатру	Програмка Театрального музею УРСР, № 26405. Афіша Театрального музею УРСР, № 1551.
Березень	Кіровоград	Робітничо - селянський театр при Окрполітосвіті	Афіша Театрального музею УРСР, № 19776.
6/X	Кривий Ріг	Пересувний робітничо-селянський театр ім. Ів. Франка	Афіша Театрального музею УРСР, № 22767.

1927 р.

—	—	Державний драматичн. театр ім. Заньковецької	Фото Театрального музею УРСР, № 38727-38.
—	—	Харківський робітничо-селянський театр	Фото Театрального музею УРСР, № 27508.
11/III	Київ	Театр ім. Франка	Афіша Театрального музею УРСР, № 2266.
2—3—4/XI	Ленінград	Український театр Державного Будинку освіти ім. Петровського	Афіша Театрального музею УРСР, № 1692.
Сезон 1927/28 р.		Гастрольна подорож Харківського пересувного Робсельтеатру	Афіша Театрального музею УРСР, № 22975.

1928 р.

24/III	Канада	Український робітничий дім	Афіша Театрального музею УРСР, № 1415.
--------	--------	----------------------------	--

29/III		Театр ім. Луначарського. 1-й Державний драматичний театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 22660.
Сезон 1928/29 р.		Гастрольна подорож Харківського пересувного робсельтеатру	Афіша Театрального музею УРСР, № 22809.
1929 р.			
—	Прилуки	Робітничо - селянський пересувний театр під керівництвом І. Бровченка	Програмка Театрального музею УРСР. Афіша Театрального музею УРСР, № 4555.
Лютий	Сталіно	Український Державний драматичний театр ім. Заньковецької	Програмка Театрального музею УРСР, № 15685.
16/XI	Старобільськ	Драматичний театр ім. Г.П. Затиркевич-Карпинської	Афіша Театрального музею УРСР, № 2945.
1930 р.			
—	Полтава	Міський театр ім. Гоголя. Український державний драматичний театр ім. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР, №№ 22293, 22764.
—	Харків	Театр „Березіль“	„Харьковский пролетарий“, № 59 (рецензія).
1931 р.			
—	Проскурів	Державний Український драматичний театр ім. 10-річчя ЛКСМУ	Програмка Театрального музею УРСР, № 23178.
27—28/II	Маріуполь	Державний драматичний театр I об'єднання	Афіша Театрального музею УРСР, № 22211.
11/III	Запоріжжя	Драматичний театр ім. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР, №№ 5226, 15545.
6—10/V	Прилуки	Гастролі Державного драматичного театру 3-го об'єднання	Афіша Театрального музею УРСР, №№ 19828, 19829.
1932 р.			
16/III	Запоріжжя	Театр ім. М. К. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР, № 9852.
1933 р.			
—	Харків	Червонозаводський театр	Програмка Театрального музею УРСР, № 28248.
11/III	Запоріжжя	Театр ім. М. К. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР, № 25125.

1939 р.

—	Запоріжжя	Театр ім. М. К. Заньковецької	Програмка Театрального музею УРСР, № 38092. „Червоне Запоріжжя“ за 16/III (рецензія). „Театр“, № 4—36—38139.
—	Сталіно	Сталінський драмтеатр	„Комсомол Донбаса“ за 8/I (хроніка). „Сталинський робочий“ за 25/I (хроніка); 9/I (хроніка).
3/X	—	Український драмтеатр „СОЗ“	Афіша Театрального музею УРСР, № 2534.
—	—	Вседонбаський Державний драмтеатр	Афіша Театрального музею УРСР, № 22193.
29/IV	Запоріжжя	1-й Держдрамтеатр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 22679.
4/V	—	Радянський театр. Театр ім. М. К. Заньковецької	Афіша Театрального музею УРСР, № 19739.

VII. „МАТИ НАЙМИЧКА“ Тогобочного

1919 р.

11/III	Орехово	Гурток українських артистів	Програма Театрального музею УРСР, № 15590.
--------	---------	-----------------------------	--

1927 р.

3/III	Гайсин	Театр ім. Луначарського. Драматична студія. Гайсинський педтехнікум	Афіша Театрального музею УРСР.
31/VII	—	Театр робітничого клубу. Український драмгурток, режисер—арт. Незбієнка.	Теж.
—	с. Лобода	Народний театр	Афіша Театрального музею УРСР, № 25052.

VIII. „НАЙМИЧКА“. Переклад Лембергер, Корик, Белоголовської, Троянова, Гордона

1939 р.

Березень	Житомир	Державний обласний робітничо-колгоспний єврейський театр ім. Шолом-Алейхема	Репертуарний список Театрального музею УРСР, № 40228.
----------	---------	---	---

IX. „СОТНИК“

1921 р.

11/III	Київ	Театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 9259.
”	”	Печерський районний клуб	Афіша Театрального музею УРСР, № 9259.

Х. „СОТНИК“, муз. Вериківського

1939 р.

—	Одеса	Театр опери та балету	„Черноморская коммуна“ за 18/II (хроніка).
9/III	Вінниця	Оперний театр імени Леніна	„Більшовицька правда“ за 26/II (хроніка).
—	Київ	Державний Академічний орденна Леніна театр опери та балету	„Комуніст“ за 27/IX (хроніка).

„СОТНИК“, переклад Д. Гофштейна

1939 р.

—	Київ	Державний єврейський театр	„Комуніст“ за 12/II (хроніка).
—	„	Єврейський театр юного глядача	Теж.

XI. „ІВАН ГУС“

1920 р.

9, 10, 11/II	Київ	Драматичний театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 22581.
11/III	„	Оперний театр. Драматична група театру імени Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР.

1921 р.

11/III	Київ	Театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 9259.
21/VII	Ромни	I державний театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР, № 873.
4/IX	Кременчук	—	Афіша Театрального музею УРСР, № 22732.
12/III	Київ	Театр ім. Франка	Афіша Театрального музею УРСР, № 10049.

XII. „ДУМИ МОЇ, ДУМИ“

1921 р.

11/III	Київ	Театр ім. Леніна	Афіша Театрального музею УРСР, № 9259.
--------	------	------------------	--

XIII. „ТОПОЛЯ“

1920 р.

11/III	Київ	Театр ім. Шевченка	Афіша Театрального музею УРСР.
--------	------	--------------------	--------------------------------

XIV. „ВІДЬМА“

1921 р.

11/III	Київ	Український народний театр	Афіша Театрального музею УРСР, № 9259.
--------	------	----------------------------	--

1933 р.

— Харків Червонозаводський театр . Програмка Театрального музею УРСР, № 28248.

XV. „С О Н“

1938 р.

— — Драмгурток Світківського району „Вісті“ за 3/Х (хроніка).

— — Тульчинський робітничо-колгоспний театр Теж.

XVI. „КАВКАЗ“

1938 р.

— — Драмгурток Світківського району „Вісті“ за 3/Х (хроніка).

— — Тульчинський робітничо-колгоспний театр Теж.

XVII. „ВЕЛИКИЙ ЛЬОХ“

1919 р.

1/V Київ Молодий театр „Театральна газета“, № 8.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Балерина. Тальоні.
2. Александрінський театр. Петербург.
3. М. С. Щепкін. Портрет роботи Т. Г. Шевченка. 1858.
4. Артистка К. Б. Піунова.
5. Айра Олдрідж. Портрет роботи Т. Г. Шевченка. 1858.
6. М. Л. Кропивницький у ролі Василя Коваля („Невольник“ за Шевченком).
7. „Катерина“ К. Герасименка в Харківському театрі ім. Ленінського комсомолу (1939). К. В. Тимошенко в ролі Катерини.
8. Театр ім. М. К. Заньковецької (м. Запоріжжя). „Гайдамаки“, інсценіровка В. Харченка. Перша дія. У титаря.
9. Титульна сторінка журналу „Маяк“, в якому був надрукований уривок з п'єси Т. Г. Шевченка „Никита Гайдай“.
10. Перша сторінка п'єси „Назар Стодоля“, „Основа“, жовтень 1862 р.
11. Афіша вистави „Назар Стодоля“ („В ніч на Рождество“), 1877 р. Серед учасників — Федотова, Жівокіні та ін.
12. Г. М. Федотова — виконавиця ролі Галі в п'єсі „Назар Стодоля“ („В ніч на Рождество“).
13. М. Решимов (80-ті роки) — виконавець ролі Назара в першій виставі Московського Малого театру.
14. Артист Жівокіні — виконавець ролі Гната у виставі Московського Малого театру.
15. Група виконавців ролей „Назара Стодоля“. 15/II 1882 р. Трупа Г. А. Ашкарєнка.
16. І. К. Карпенко-Карий в ролі Назара Стодоля.
17. М. К. Заньковецька в ролі Галі („Назар Стодоля“).
18. Афіша вистави „Невольник“ в трупі корифеїв.

З М І С Т

	Стор.
Театр	3
Шевченко-драматург	45
Сценічна історія творів Т. Г. Шевченка	96

Д о д а т к и :

Рецензія Т. Г. Шевченка на гру Піунової та інших артистів Нижегородського театру	135
Бібліографія і документація до сценічної історії творів Т. Г. Шевченка	138
Перелік ілюстрацій	174

Редактор
Б. Гурман

*

Оправа
худ. Л. Зосенко

*

Літредактор
А. Дінабург

*

Художньо-техн. редактор
М. Дмитрівська

*

Коректор
В. Пасичний

Здано до набору 3/VIII-40 р. Підписано до друку 18/XII-40 р.
БФ 2456. Тираж 2000. Зам. № 553. 11 друк. арк. 5¹/₂ пап. арк.
ф. 60 × 92 см. 1 друк. арк.—44 тис. л.

Фабрика художнього друку Державного в-ва „Мистецтво“. Харків,
Пушкінська вул., 44.

n/os

C-80

