

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

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

УДК 821.161.2-2.09 Кропивницький

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

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

## REFERENCES:

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

Стаття надійшла до редакції 15.02.21

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

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

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

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

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

УДК 821.161

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

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

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

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

e-mail: nmgaevska@ukr.net

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

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

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

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

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