

1. Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Факультет філології і журналістики
Кафедра української та зарубіжної літератур і методик їх навчання

Кваліфікаційна робота
ВИВЧЕННЯ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ «ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ» НА
УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Спеціальність 014 Середня освіта
Освітня програма «Середня освіта
(Українська мова і література)»

здобувача другого (магістерського)
рівня вищої освіти
Солтис Анастасії

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук,
доцент
Ткачук Олександр Миколайович

Тернопіль – 2025

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I. Театр корифеїв як явище українського літературно-мистецького процесу.....	9
1.1. Роль І. Карпенка-Карого у становленні «театру корифеїв».....	9
1.2. Творчість Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) в контексті драматургії митців-корифеїв.....	19
Розділ II. Новаторство драматургії І. Карпенка-Карого.....	30
2.1. Місце комедії у творчості І. Карпенка-Карого.	30
2.2. Мистецька самобутність п'єси «Мартин Боруля».....	37
2.3. Жанрова модель п'єси «Сава Чалий».....	47
Розділ III. Шкільна інтерпретація драматургії І. Карпенка-Карого.....	56
3.1. Особливості вивчення драматичних творів на уроках української літератури.....	56
3.2. Методичні рекомендації щодо вивчення драматургії І. Карпенка-Карого в старших класах закладів загальної середньої освіти.....	60
Висновки.....	66
Список використаної літератури.....	70
Додатки.....	76

Вступ

Театр корифеїв є визначним і унікальним явищем українського літературно-мистецького процесу кінця XIX – початку XX століття, що відіграв ключову роль у формуванні професійного національного театру та розвитку української драматургії. Його поява була зумовлена комплексом історичних, соціально-політичних і культурних чинників, пов'язаних із процесами національного відродження, активізацією громадського життя та зростанням потреби українського суспільства у власному мистецькому просторі.

У другій половині XIX століття українська культура розвивалася в умовах колоніального тиску, цензурних заборон та обмежень щодо використання української мови в публічному просторі. За таких обставин театр стає не лише формою художньої творчості, а й важливим засобом національного самоусвідомлення, збереження мови, традицій та історичної пам'яті. Саме тому діяльність театру корифеїв набула значення культурного й ідеологічного феномена, що поєднав літературу, сценічне мистецтво, музику та народну обрядовість.

Термін «театр корифеїв» закріпився за плеядою видатних діячів української сцени, серед яких особливе місце посідають Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька. Ці митці виступали не лише як актори, а й як драматурги, режисери, організатори театральних труп, реформатори сценічної культури. Їхня багатогранна діяльність забезпечила становлення цілісної театральної системи, що ґрунтувалася на високих художніх принципах, реалістичній естетиці та національній ідеї.

В плеяді митців-корифеїв І. Карпенко-Карий займає одне з найпочесніших місць. Справжнє ім'я – Іван Карпович Тобілевич (псевдонім Карпенко-Карий) поєднав в собі ім'я батька та улюбленого літературного персонажа Гната Карого – героя п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля»). Активний діяч аматорського театру в 60-70-х роках, діяльний член таємного революційного

гуртка в Єлисаветграді кінця 70-х – початку 80-х років, театральний рецензент, прозаїк, драматург, актор і організатор театральної справи – ось ті означення, які складають узагальнену дефініцію І. Карпенка-Карого як історичної особистості. Але найбільше відомий був І. Карпенко-Карий за життя (і таким лишається досі в народній свідомості) як драматург. Історики української драматургії і театру дійшли висновку, що у другій половині XIX ст. найбільшим українським драматургом був І. Карпенко-Карий. Один з корифеїв українського театру, саме він у загальновизнаній драматургічній тріаді, поруч з М. Кропивницьким і М. Старицьким, став творцем соціальної драми. І. Карпенко-Карий як новатор залишався глибоко національним драматургом, але він повніше, ніж його сучасники, засвоював досвід російської і західноєвропейської драматургії, прагнучи вивести український театр на нові рубежі.

Продовжуючи традиції Т. Шевченка, він відіграв велику роль у боротьбі за реалізм, народність, ідейність української літератури й театрального мистецтва. За двадцять років творчої діяльності І. Карпенко-Карий написав близько двох десятків п'єс різних жанрів. Серед них – побутові драми з життя села, гостросатиричні комедії, історичні трагедії тощо.

Його п'єси засвідчили дальший розвиток української класичної драматургії. Поряд з п'єсами М. Кропивницького і М. Старицького драматичні твори І. Карпенка-Карого стали основою репертуару українського реалістичного театру, що дав таких визначних майстрів сцени, як М. Садовський, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовська, Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька та інші, театру, що здобув широку славу не тільки на Україні, а й далеко за її межами і посів помітне місце в історії культури нашого народу.

В основі його п'єс стоїть соціальний конфлікт, а етнографія, фольклористика, романтика відходять на другий план. Вся увага письменника спрямована на розкриття складних психологічних драм, на заглиблення в душу

народу, на зображення трагедії простих чесних людей у задушливій атмосфері експлуататорського суспільства. Особливе місце у творчості І. Карпенка-Карого посідають соціально-побутові комедії, у яких драматург висміяв нестримну жадобу «нових господарів села» до наживи.

Творчістю І. Карпенка-Карого цікавилася чимало літературознавців, літературних критиків. Першим заговорив про його творчість І. Франко. Це був відгук на книжку драматурга «Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Драми і комедії. Т.1», яка була видана в Одесі 1897 році. У цій книзі містилося п'ять драматичних творів відомого українського драматурга. З них чотири твори вже були надруковані раніше. Це було окреме видання, що виходило в Росії. Новим у книзі «Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Драми і комедії. Т.1» був твір «Бурлака» [20, с. 3]. Як пише І. Франко: «Є се вельми живий і драматичний малюнок безправ'я, яке царює в Росії від гори до низу; малюючи той найнижчий низ, автор, проте, прорубує добре вікно, крізь яке можна бачити й вищі щаблі того безправ'я, змальованого в особах старшини, збірщика, жида Гершка та цілої ватаги темних, слабосилих, прибитих селян. На тім темнім тлі малює наш автор могучу світлу фігуру Бурлаки, чоловіка з незламною енергією та сильною вдачею, що сам один супроти сього валу стає до боротьби за правду» [63, с. 11].

Отже, вже в першому своєму творі І. Карпенко-Карий взяв чіткий курс на створення суспільної драми в новітньому стилі цього терміну. Як зазначала Леся Українка: «драми маси, драми боротьби різних суспільних груп між собою» [29, с. 4]. Тобто жанру, що народився в останні десятиліття XIX ст.

У літературу І. Карпенко-Карий ввійшов у зрілому віці, маючи значний досвід активного учасника театрального аматорства на Україні. Першим його літературним твором було оповідання «Новобранець», написане у 1881 р. й опубліковане М. Старицьким в альманасі «Рада» тільки через два роки (1883). Оповідання свідчить про непересічний белетристичний талант І. Карпенка-Карого, глибоке знання народного побуту, психології трудящої людини.

Тематично цей твір споріднений з «Народними оповіданнями» Марка Вовчка, але на ньому помітний вплив російської народницької літератури, яку письменник добре знав і навіть перекладав українською мовою. Дослідники не раз висловлювали подив, чому після вдалого дебюту в прозі письменник більше не повертався до цього виду літератури. Відповідь може бути одна: ця невеличка повість, як визначив жанр твору сам письменник, писалася в 1881 р., ще до видання царським урядом таємного циркуляру про пом'якшення Емського акту 1876 р., тобто до відновлення українських вистав. Отже, письменник не міг ще приступити до драматичного жанру, який вважався неперспективним. Як тільки восени 1881 р. український театр було відновлено, І. Тобілевич поринув у драматургію, створивши першу п'єсу «Чабан» (1883), а далі театр цілковито заповнив його, не залишивши в душі місця для прози.

І. Карпенко-Карий залишив по собі порівняно невелику спадщину – вісімнадцять п'єс. Деякі з них не витримали випробування часом. Але загалом творчість драматурга мала величезне значення для розвитку української літератури й театрального мистецтва. І. Франко так писав про І. Карпенка-Карого: «Чим він був для України, для розвою її громадського та духовного життя – се відчуває кожний, хто чи то бачив на сцені, чи хоча б лише читав його твори; се зрозуміє кожний, хто знає, що він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література...» [42, с. 3].

Щодо досліджень життєвого та творчого шляху І. Тобілевича, то помітний внесок зробили: Я. Мамонтов, Л. Куценко, О. Дорошкевич, С. Єфремов, С. Тобілевич, В. Вієвський, Л. Дем'янівська, Н. Падалка, І. Скрипник, Л. Стеценко, О. Цибаньова, Н. Падалка, В. Шнайдер.

Драматургія І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), заснована на принципах правдивості й гуманізму, підсумувала майже столітній розвиток української драматургії, піднявши її на новий рівень. Вражаючи тематичним і жанровим

багатством, вона у своїй цілісності являє собою різноманітну картину життя України протягом століть.

Іван Тобілевич виступив на літературних теренах на початку 80-х років – уже зрілим майстром пера. Усе написане ним у різних жанрах протягом подальшої чверті століття, без жодних винятків, залишилося у золотому фонді української літератури. Лише несприятливі історичні обставини спричинилися до того, що літературна спадщина І. Тобілевича досі мало відома у світі, хоча, за всієї національної сутності, вона сповнена загальнолюдських мотивів, заснована на християнських етичних цінностях. Саме цим і зумовлена **актуальність нашої роботи.**

Мета роботи: розробити методику вивчення драматургічної традиції «театру корифеїв» на уроках української літератури в старших класах закладів загальної середньої освіти (на матеріалі творчості І. Карпенка-Карого).

З метою пов'язані наступні **завдання:**

- дослідити традиції «театру корифеїв» як явища українського літературно-мистецького процесу;
- вказати на новаторство творчості Івана Тобілевича (Карпенка-Карого);
- з'ясувати, які фактори впливали на світогляд драматурга;
- визначити особливості вивчення драматичних творів у старших класах закладів загальної середньої освіти;
- проаналізувати мистецьку самотність п'єси «Мартин Боруля»;
- дослідити жанрову модель п'єси «Сава Чалий»;
- вказати на особливості вивчення драматургії митця в старших класах закладів загальної середньої освіти;
- розробити систему завдань для шкільного вивчення творчості І. Карпенка-Карого та діяльності театру корифеїв.

Предметом дослідження – методичні підходи до вивчення творчості І. Карпенка-Карого в закладах загальної середньої освіти.

Об’єкт дослідження – драматичні твори І. Карпенка-Карого, які вивчаються у старших класах закладів загальної середньої освіти: «Мартин Боруля», «Сава Чалий».

Для вирішення поставлених завдань застосовано комплекс **методів дослідження**: аналіз, порівняння та узагальнення літературознавчих і методичних праць, психолого-педагогічної літератури, цілеспрямоване спостереження, бесіда, метод проєктів.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів. Наслідки дослідження уможливлюють формування нових конструктивних підходів до розуміння творчості українського драматурга І. Карпенка-Карого, сприяють визначенню його місця в національному літературно-мистецькому процесі ХХ ст. Результатами дослідження можуть послуговуватися вчителі-практики, а також здобувачі вищої освіти при написанні наукових робіт.

Апробація дослідження. Окремі аспекти нашого магістерського дослідження було викладено у формі доповідей на 2 наукових конференціях різного рівня: Всеукраїнській конференції студентської та учнівської молоді «Актуальні питання сучасної філології і журналістики» (Тернопіль, 30 жовтня 2025 р.); II Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційні процеси освітньої сфери України та країн центральної Європи: стан, проблеми і перспективи» (Тернопіль, 10 грудня 2025 р.). За результатами доповідей підготовлено і подано до друку наукові тези.

Структура наукової роботи відповідає меті та поставленим завданням і складається зі вступу, трьох розділів, які поділяються на підрозділи, висновків, списку використаної літератури (70 позицій), додатків.

Розділ І. Театр корифеїв як явище українського літературно-мистецького процесу

1.1. Роль І. Карпенка-Карого у становленні «театру корифеїв»

У літературному вимірі театр корифеїв відіграв вирішальну роль у розвитку української драматургії. Саме в межах цього театрального руху було створено значний корпус драматичних творів, які репрезентують жанрове розмаїття – соціально-побутову драму, комедію, трагедію, історичну драму. Драматургія корифеїв вирізняється глибоким соціальним конфліктом, психологічною вмотивованістю характерів, увагою до внутрішнього світу персонажа, а також майстерним відтворенням живої народної мови. У творах І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького порушуються гострі проблеми соціальної несправедливості, морального вибору, родинних стосунків, національної гідності, що зумовлює їхню актуальність і в сучасному культурному контексті.

Водночас театр корифеїв є явищем синтетичним, адже поєднує літературний текст із сценічною інтерпретацією. Для нього характерна орієнтація на правдивість сценічної дії, органічну акторську гру, тісний зв'язок із фольклорною традицією та побутовою культурою українського народу. Така художня модель сприяла формуванню особливого типу драматургічного мислення, у якому слово, жест, інтонація та музичний супровід взаємодіють як єдиний естетичний цілісний комплекс.

Значення театру корифеїв у літературно-мистецькому процесі полягає також у тому, що він утвердив українську драму як повноцінну складову європейського культурного простору. Попри складні історичні умови, український театр наприкінці XIX століття демонстрував високий професійний рівень і здатність до художніх узагальнень, що відповідали провідним

тенденціям реалізму. Діяльність корифеїв заклала підвалини для подальшого розвитку українського театру ХХ століття та стала важливим чинником формування національного канону драматургії.

Отже, театр корифеїв постає як багатовимірне явище українського літературно-мистецького процесу, що поєднує художню, соціальну й націєтворчу функції. Його спадщина має не лише історичне, а й значне педагогічне значення, оскільки дозволяє осмислювати процеси формування української культури, розвитку драматургії та ролі мистецтва в утвердженні національної ідентичності. Саме тому звернення до театру корифеїв є важливим як у літературознавчих дослідженнях, так і в практиці сучасної шкільної літературної освіти.

Зауважимо, що театральне мистецтво в Україні сягало коренями у сиву давнину, брало початок з фольклору. У веснянках, купальських та обжинкових піснях, у колядках та щедрівках, в обрядах весілля та похорону наявні яскраві елементи лицедійства: слова, мелодії, танцю, пантоміми. Ще скоморохи Київської Русі започаткували примітивний театр – потішні видовища на майданах і базарах. Пізніше, в кінці ХVІІ – у першій половині ХVІІІ століть, популяризаторами своєрідного театру стали студенти Києво-Могилянської академії, які під час вакацій, заробляючи собі на харчі, ставили інтермедійні вистави. Деякі твори того часу, особливо релігійного змісту про народження Ісуса Христа, збереглися й донині й виконуються на Різдво.

ХІХ століття створило всі передумови для виникнення нового театру. Реалістична гра російського актора М. Щепкіна та українського – К. Соленика, яких порівнював Т. Шевченко, поява українських драматичних творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Кобзаря, спроба поставити українські драми в столиці Російської імперії Є. Гребінкою та в інших містах Я. Кухаренком дали неабиякий шанс у майбутньому виникнути такому важливому компонентові, як художній ансамбль, який створили М. Кропивницький та М. Старицький.

Царські укази про заборону українського слова і національного театру, а також безліч чиновницько-бюрократичних гальм хоч і сповільнювали розвиток української драматургії, заважали її розвитку, проте знищити не могли. В кінці 70-х років українське акторське мистецтво, сам театр набрали виразних суспільно-громадських функцій, сприяли піднесенню національної свідомості народу.

Історію українського театру з другого десятиліття XIX ст. до другого десятиліття XX ст. можна розділити на дві доби: до 1881 року, коли український театр не відокремився ще від польського та російського, й від 1881 року, коли український театр визволився від цього й вийшов на свій самостійний шлях. 1882 року було створено перший Український професійний театр – Театр корифеїв («корифей» у давньогрецькому театрі – керівник хору або заспівувач). Його засновником та організатором став Марко Лукич Кропивницький. Він був не лише актор, а й режисер, драматург, композитор, виконавець музичних творів, художник, педагог та організатор театральної справи.

У жовтні 1883 року І. Тобілевич робить вирішальний крок – переходить на професійну сцену. Як актор І. Тобілевич дебютує під псевдонімом «Карпенко-Карий». Не раз в пресі відзначалась «розумна» гра актора. Вивчаючи роль, він проймався авторською ідеєю, намагався втілювати її в усіх деталях сценічної гри, щоб донести її до глядачів.

І. Карпенко-Карий умів грати не тільки драматичних або комічних персонажів. Він дав кілька цілком викінчених героїчних образів.

Матеріали і документи, що стосуються акторської діяльності І. Карпенка-Карого, свідчать про невтомну і наполегливу роботу над кожним образом. За роки своєї акторської діяльності І. Карпенко-Карий створив цілу галерею своєрідних реалістичних високохудожніх сценічних образів: Возного («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Назара («Назар Стодоля» Т. Шевченка), багатія Хоми («Ой не ходи, Грицю» М. Старицького), Барабаша («Богдан

Хмельницький» М.Старицького), сторожа («По ревізії» М.Кропивницького), Шила («Як ковбаса та чарка» М.Старицького), Голохвастого («За двома зайцями» М.Старицького), Прокопа («Сватання на Гончарівці» Г.К.-Основ'яненка) і багато інших. Проте цей список не був би повним без галереї портретів із його власних п'єс – Герасима Калитки («Сто тисяч»), Терентія Пузиря («Хазяїн»), старшини Михайла Михайловича («Бурлака»), Павла Серпокрила («Понад Дніпром»), діда мірошника («Наймичка»), Івана («Безталанна»), Потоцького й Шмигельського («Сава Чалий»), дворецького («Підпанки»), Терешка («Суєта»), шляхтича Герцеля («Бондарівна»), Окуня («Розумний і дурень»), Хоми Нерука («Чумаки»), Мартина Борулі («Мартин Боруля»).

Величезна заслуга І. Карпенка-Карого перед українським театром полягає в тому, що він був талановитим вихователем театральної молоді, справжнім педагогом.

Думаючи про майбутнє українського театру, І.Карпенко-Карий ніколи не забував, що це майбутнє залежить, в першу чергу, від того, які люди прийдуть на зміну їм, невтомним корифеям, що вони принесуть із собою на сцену. Тому він так наполегливо, безкорисно, не чекаючи ні слави, ні нагороди, ні навіть подяки за свою працю, займався педагогічною роботою, використовуючи різні її форми і методи.

Один з найголовніших принципів І.Карпенка-Карого, якого він як художник сцени завжди дотримувався і який намагався прищепити молодим артистам, полягав у тому, що актор, граючи ту чи іншу роль, ніколи не повинен когось наслідувати.

Другий принцип, з якого, на думку І.Карпенка-Карого, повинен виходити актор, створюючи сценічний образ, полягає в тому, що кожний учасник спектаклю мусить добиватися ансамблю, злагодженості в роботі актора й режисера, що досягається хорошою виробничою дисципліною в театрі та чесним ставленням до своїх обов'язків усіх учасників вистави.

У відомому монолозі Івана Барильченка з «Суєти», І.Карпенко-Карий виклав свої власні думки про завдання театру і драматургії: «Сцена ж – мій кумир, театр – священний храм для мене!»

Любов І. Карпенка-Карого до театру допомагала йому у найважчі періоди життя драматурга. 1879 році занедужала й померла його стара мати, а потім одна за одною пішли з життя дружина Надія і малолітня донька Галя. «З тої безодні горя, – згадує С.Тобілевич, – збудив його лист друга – Марка Кропивницького і брата Миколи Садовського, в якому вони сповіщали, що заборону з українського театру знято, що вистави починаються, і вони просять його негайно до свого гурту» [37, с. 3]. Тієї ж осені митець як актор вступив до першої української професійної трупи, керівниками якої були на той час М. Старицький і М. Кропивницький. Утім, наступного 1884 року після закінчення слідства Тобілевича було заарештовано й вислано під поліцейський нагляд до Новочеркаська, де він змушений був працювати спочатку ковалем, а згодом заробляти собі на життя у відкритій ним же палітурній майстерні. Перебуваючи в засланні, І. Карпенко-Карий взяв шлюб з акторкою С. Дітковською, більш відомою під прізвищем Софії Тобілевич. Вона стала його вірною супутницею по життю до останніх днів, а після смерті драматурга опублікувала свої мемуари, в яких розповіла чимало цінного як про свого чоловіка, так і найближчих його сподвижників по театральній справі.

1887 року, після одержання дозволу повернутися в Україну, Тобілевич на деякий час оселяється на заснованому ним у Єлисаветградському повіті хуторі Надєждівка (Надія), який він назвав на честь покійної дружини. У 1889 році, коли з митця нарешті було знято гласний нагляд (негласний тривав до 12 березня 1903 року), він одержав змогу продовжити театральну діяльність у трупах своїх молодших братів – спочатку Миколи Садовського, а потім Панаса Саксаганського. Згадана подія не залишилась поза увагою преси.

Вельми активно готувався драматург до Першого Всеросійського з'їзду сценічних діячів, який відбувся в Москві 1897 року. Його промову на згаданому

форумі виголосив П. Саксаганський. У цьому виступі приверталась увага до низки проблем, з якими постійно стикався молодий український театр (незадовільний репертуар, відсутність пристойних театральних приміщень і т. ін.), а передусім – шалені утиски національної культури з боку імперської влади.

Чимало зусиль доклав І. Карпенко-Карий для об'єднання українських корифеїв в одну потужну трупу. У листі до М. Кропивницького в грудні 1900 року він, зокрема, писав: «Слава богові святому, що між нами склалася згода, мир і братерське єднання. Заплакана мати усміхнеться, побачивши діток своїх славних на рідній сцені вкупі! З веселим серцем, сміливо дивлюся в будучність нашого рідного театру, котрий будуть підпирати найкращі артистичні сили [...] Я бажав би, щоб ім'я твоє не сходило з української афіші як назва найкращої трупи, під стягом котрої повинні хранитися луччі традиції народного театру». Нову об'єднану трупу українських корифеїв, яка дістала назву «Малоросійська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької», пощастило створити навесні 1900 року. Із найвідоміших тогочасних українських театральних діячів до її складу не ввійшов тільки тяжкохворий М. Старицький. Серед тих, хто запрошений був до колективу, варто назвати також Г. Борисоглібську, М. Ліницьку, К. Вукотича (прийомного сина Кропивницького). Проіснувала згадана трупа близько трьох років.

Свою діяльність відновлений театр корифеїв розпочав у останні дні червня 1900-го року з виступів у Полтаві. Гастролі тривали упродовж місяця. Останній спільний виступ українських корифеїв, як і перший, відбувся в Полтаві. Сталося це 31 серпня 1903 року – на другий день святкування урочистого відкриття пам'ятника Івану Котляревському. Власне, трупа на той час функціонувала вже не у повному своєму складі, оскільки кількома місяцями раніше – в лютому того ж 1903 року – з неї вийшли Кропивницький і

Заньковецька, про що тоді ж повідомлялось у газеті «Одесский листок». Після цього театр став іменуватись «Малоросійська трупа під орудою П.К.Саксаганського і М. К.Садовського за участю І.Карпенка-Карого». Але комітету по влаштуванню заходів все ж таки вдалося ще раз зібрати в Полтаві найвизначніших майстрів української сцени (за винятком Заньковецької), силами яких була поставлена вічно жива «Наталка Полтавка».

Після розпаду театру корифеїв І.Карпенко-Карий залишається працювати разом з П.Саксаганським. Поціновуючи роль драматурга у трупі Саксаганського, відомий український актор І.Мар'яненко звертав увагу на те, що цей театральний колектив зміг довгий час існувати «тільки завдяки світлому розумові, міцній вдачі та організаційному хистові Івана Карповича, який за спиною свого брата, блискучого актора й режисера, фактично керував трупою, до всього ще й постачаючи їй свої п'єси» [37, с. 4].

Виснажлива праця на користь українського театру підірвала здоров'я Івана Тобілевича, і 1905 року він захворів на рак. Лікувався письменник у Берліні в кращих німецьких лікарів. Але ніщо вже не допомогло, і 15 вересня 1907 року його не стало. Поховано геніального драматурга і славетного актора на Єлисаветградщині, в селі Карлюжини, поблизу його садиби, де нині функціонує музей-заповідник «Хутір Надія».

Передові кола російського народу палко зустрічали постановки п'єс І.Карпенка-Карого, здійснені майстрами українського народу. Великі російські письменники Л.М.Толстой і А.П.Чехов особисто засвідчили своє зворушення від хвилюючої гри Марії Заньковецької.

Наприкінці 1907 року трупа Панаса Саксаганського, перебуваючи в Полтаві, влаштувала виставу, присвячену пам'яті І.Карпенка-карого. Після вистави Панас Мирний прочитав свій вірш:

Недавно те було, як ти
З своїми рідними братами
Витав у нас... і перед нами,

Мов по весні, почав цвісти
Різноманітний той садок
Твоїх глибоких дум, гадок,
Гарячих серум та душою,
На світ появилися тобою.

Кого не бачили ми там?
І «Наймичка» лихую долю,
І «Безталанну» з її горем...
Страждання... муки... регіт... гам...
Та витівки життя людського, –
На лихо наше, більше злого,
Ніж доброго, – і ті надії,
Що ними люди серце гріють.

Все те пройшло тут перед нами –
Живе, яскраве та блискуче,
Мов промінь сонячний з-за тучі,
Чи світ зорі поза горами...
І ми, милуючись, раділи,
Що те, чого ми так хотіли,
Прийшло до нас і жити буде,
Поки живуть на світі люди... [42, с. 39].

У цих невибагливих, з погляду поетичної майстерності, але щирих і глибоких змістом рядках одного з найвидатніших українських письменників правдиво розкрито те найважливіше, що проявилось в драматичній творчості І.Карпенка-Карого: вірність життєвій правді і висока художня майстерність.

Драматургічну спадщину корифея українського театру високо оцінили не тільки українські письменники, а й видатні діячі російської літератури.

Творами І.Карпенка-Карого захоплювалася О.М.Горький; у 1897 – 1900 роках, перебуваючи у с.Мануйлівці на Полтавщині, Горький брав особисту участь в аматорських виставах комедії «Мартин Боруля». Видатний російський драматург Костянтин Треньовсвідчив, що, створюючи свою «Пугачевщину», він згадував «Саву Чалого». Йому ж належить переклад «Мартина Борулі на російську мову. Радянський драматург Б.Ромашов відзначає, що він «діставав колись в юності перші уроки майстерності на спектаклях прекрасних п'єс І.Карпенка-Карого» [42, с. 39-40].

І.Карпенко-Карий дуже шкодував, що не було можливості широко розгорнути театральну справу в селах. Одна вистава, влаштована трупю Саксаганського в с. Мануйлівці на Полтавщині, показала драматургові, з яким величезним інтересом ставились селяни до театру, яку важливу роль міг би відіграти театр на селі [42, с. 22]. Тому драматург дбав про те, щоб український театр став доступним для найширших народних мас, щоб він став справжнім народним театром.

У вірші М. Рильського «Три брати» поет розповідає про родину Тобілевичів, які зробили для українського театру надзвичайно багато: це три брати – Іван (Карпенко-Карий), Микола (Садовський), Панас (Саксаганський):

Колись, на славу Україні,
Зродила мати трьох синів
Карпенко старший чарівник,
Що зваблює так всіх нас грою,
Що надихає й вас порою...

А сам І. Карпенко-Карий у листі до свого брата Панаса Саксаганського у 1898 році писав: «Ради України, нам дорогої, ради скривдженого народу, не маючого навіть і порозуміння об нашій праці, – ми зробимо, що в наших силах!»

Від часів Івана Франка і до сьогодні в українській літературі Іван Карпенко-Карий був визначний артист, великий драматург, талановитий режисер, рівного якому наша література не мала.

Історія театру була непростою: він то розпадався на окремі трупи, то знову об'єднувався. Зреалізувати на повну силу його потужний творчий потенціал не давали й імперські власті, і не надто вишукані смаки багатьох глядачів.

Доля українського театру залежала не лише від авторів та артистів, а й від «споживачів» театрального мистецтва. І саме в цьому була трагедія українського наддніпрянського реалістичного театру. Важко сказати, чи досягли б українські театральні вистави такого успіху, якби вони взагалі відмовилися від співів і танців, то не ставили б їх у такі контексти, що майже цілком знищували виховний характер сцени. До театру на Наддніпрянщині приходили зрідка селяни, що перебували в містах, але в інших випадках це була розвага для дрібних міщан і служниць, пізніше – для солдатів, яких після 1905 р. стали «запрошувати» до театрів. Тим часом в української молоді зникла повага до «свого театру», унаслідок чого театр утрачав свій вплив...[37, с. 7].

І все ж саме корифеї заклали основи національного драматичного мистецтва, класичного українського театру. Їхні традиції підхоплять і якісно розвинуть визначні вітчизняні майстри сцени й кінематографісти ХХ ст.

Отже, І. Карпенко-Карий усе своє свідоме життя присвятив розвою національної культури, проявивши себе при цьому в різних іпостасях: невтомного керівника трупи, чудового артиста й талановитого драматурга. Саме це потрібно донести до учнів на уроках української літератури.

1.2. Творчість Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) в контексті драматургії митців-корифеїв

Народився батько українського професійного театру 29 вересня 1845 року у мальовничому селі Арсенівка, що розкинулося серед розлогих степів Херсонщини (тепер Кіровоградщина) у сім'ї прикажчика поміщицького маєтку Карпа Тобілевича, який походив із збіднілих дворян. Мати майбутнього драматурга, Євдокія Садовська, була кріпачкою, яку майбутній чоловік викупив перед шлюбом із неволі.

Підростаючи, вразливий хлопчик все більше відчував жорстокість кріпацького побуту, в якому насильство, знущання були звичайним явищем. Плач і стогін замучених панщиною кріпаків боляче вражали дитяче серце.

На характер і світовідчуття майбутнього драматурга помітно впливала атмосфера родинної згоди, душевної теплоти і поетичності, яка, незважаючи на матеріальні нестатки, панувала в сім'ї Тобілевичів. Карпо Адамович і Євдокія Зіновіївна були людьми щедрої, поетичної вдачі. В їхній родині особливо шанували Шевченкове слово і народну пісню, тому й люди горнулися до цієї сім'ї. Ще в дитинстві зародилася у Івана Тобілевича палка любов до геніальної Шевченкової поезії. Дружина письменника С. В.Тобілевич розповідає, що його батько і мати «знали напам'ять безліч віршів і пісень Шевченка, і вони були першими учителями своїх дітей, прищепивши молодим серцям гарячу любов до поета» [42, с. 4].

В довгі осінні вечори до Тобілевичів сходились жінки і дівчата прясти. За роботою співали, розповідали цікаві бувальщини. От коли наслухався малий Іван усяких сумних оповідань про кріпацьке життя, цікавих казок та приказок. А скільки народних пісень у ті довгі вечори дійшли до серця юного слухача, пісень, що в них оживали картини народної неволі, оживали героїчні постаті Морозенка, Наливайка, Богуна, Палія – мужніх захисників народної волі! Разом з піснями в душу хлопчика входила велика любов до поневоленого

народу, яку пізніше ні час, ні школа й канцелярія, ні важкі життєві випробування не змогли заглушити в його душі. У своєму нарисі «Южнорусский народный театр» Іван Тобілевич розповідав «В начале 50-х годов я очень хорошо помню, что бывшие у моего отца гости напевали: «Виють витры», «Выдно шляхы полтавский», «Петруся» и часто цитировали фразы Шельменка и Ввозного; а матушка моя, не умевшая читать, знала напам'ять «Наталку Полтавку» – сколько же раз она ее видала на сцене!» [42, с. 4].

В дружній сім'ї Тобілевичів діти вчилися не тільки розуміти і цінити народне мистецтво, а й любити, шанувати та поважати людей праці. Не випадково ця сім'я дала українській культурі чотирьох видатних артистів, корифеїв українського театру: Івана, Миколу, Панаса і Марію Тобілевичів.

Саме від матері, яка дуже любила театр і знала напам'ять майже всю «Наталку Полтавку», малий Іван не раз чув захоплюючі розповіді про вистави мандрівних труп. Під впливом цих розповідей театр для хлопця став мрією, втіленням краси, правди, героїчного минулого рідного народу. Євдокія Зіновіївна родом з запорозьких козаків Катеринославщини, вона знала безліч жартів, пісень, мала прекрасний голос і передала його дітям. Театр любила над усе і постійно відвідувала вистави, коли сини стали акторами [9, с. 13]. Говорячи про неї дослідники родоводу Тобілевичів, зокрема Л. Куценко, спростовують міф про неписьменну селянку, оскільки саме вона давала перші уроки грамоти своїм дітям [37, с. 2]. Не випадково, на відзнаку пошани до матері, Микола і Марія взяли театральні псевдоніми Садовські, використавши дівоче прізвище Євдокії Зіновіївни, а Панас – псевдонім Саксаганський, на честь містечка Саксагані, звідки мати була родом.

Батько за походженням був зубожілим шляхтичем, якого імперська влада після приєднання правобережних українських земель до Росії лишила станового привілею, змусивши йменуватися міщанином, «доказывающим дворянство». Для Карпа Адамовича це «доказування» дворянського титулу стало чи не сенсом усього життя, тоді як діти дивилися на марні батькові

клопоти з іронією. Згаданий епізод із життя родини Тобілевичів знайшов відлуння в комедії Карпенка-Карого «Мартин Боруля» [37, с. 3].

Про батька, Карпа Адамовича, П. Саксаганський згадував: У нього був невичерпний запас різних найцікавіших оповідань. В них завжди були гумор і сатира на владу імущих та на хитрих, брехливих панських підлабузників... У найбільш гумористичних місцях батько вмів зберегти цілковиту серйозність, ані усміхнеться, бувало, ані вусом не моргне, а всі присутні качаються, бувало, від сміху» [8, с. 3].

Один із перших дослідників життєвого і творчого шляху О. Дорошкевич, відзначаючи приналежність сім'ї Тобілевичів до збіднілої чиншової шляхти, підкреслював проміжне становище цієї верстви, яка економічно хиталася «між становищем багатого селянина і дрібного панка, а культурно весь час пробивалися на поверхню посаду «житейського моря» [16, с. 4]. А С. Єфремов схаактеризував родину Тобілевичів як талановиту і природжено культурну.

На все життя хлопчина запам'ятав мудрі слова свого батька, який, віддаючи його до школи, наставляв: «Нехай панам собаки служать, а не добрі люди... Учись, сину, учись». У мандрівку життя взяв із собою хлопчик і науку своєї матері, яка навчала свого сина добру і справедливості. А ще взяв із собою назавжди чарівну народну пісню, яку довгими осінніми і зимовими вечорами наспівувала йому мати.

Коли Іванові було десять років, в 1856 році, батьки посилають його вчитися до Бобринецького повітового училища, яку він з успіхом закінчив через три роки. Вчився хлопець добре, багато читав, особливо захоплювався творами Пушкіна і Гоголя. Шкільні роки залишили в молодого юнака приємні спогади про вчителя історії Гордова, який запрошував Івана до себе, давав книжки, аби поглибити його знання. Саме через Гордова познайомився він згодом (уже в Херсоні) із Д. Пильчиковим, «який мав надзвичайний вплив на формування не самого тільки Тобілевича, і в історії нашого громадянського розвитку займав виключне місце як невтомний української ідеї пропагатор і

незрівнянний майстер усного слова» [16, с. 8]. Він був учителем Херсонської гімназії, колишнім учасником Кирило-Мефодіївського товариства. Лікар-народник О. Михалевич та композитор П. Ніщинський також відіграли значну роль у духовному становленні драматурга.

Проте на повітовій школі офіційна освіта Івана Тобілевича й обірвалася. Мріям про університет, про роботу вчителя або лікаря не судилося здійснитись. Важкі матеріальні обставини, що склалися в родині, примусили чотирнадцятилітнього хлопця стати писарчуком у канцелярії пристава в містечку Мала Виска. Згодом Іван Тобілевич перейшов на канцелярську роботу в Бобринець, де працював у ратуші і повітовому суді. Найбільшою відрадою у житті молодого канцеляриста була участь в аматорському драматичному гуртку, що утворився 1863 року в Бобринці. Одним із ентузіастів цього гуртка був Марко Кропивницький, відомий тоді бобринецькій публіці своєю першою п'єсою «Дай серцю волю, заведе в неволю». Велика любов до театру зблизила і здружила на все життя І. Тобілевича й М. Кропивницького. Бобринецькі аматори ставили «Наталку Полтавку», «Москаля-чарівника» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка, «Бедность не порок», «Доходное место» О. Островського.

У постановку п'єс самодіяльні актори вкладали багато праці, щирого людського почуття, тому вистави хвилювали і глядачів і аматорів, скрашували сіре існування провінційного міста, будили мрії молоді і закликали її до творчості на благо народу.

Театр став для юного Тобілевича першим захопленням, його духовним хлібом. Щоб подивитись виставу «Отелло» з участю видатного англійського трагіка – негра Айри Олдріджа, Іван Карпович йде пішки понад 50 кілометрів з Бобринця до Єлисаветграда, годинами вистоює під театром коло каси, а після вистави вночі знову пішки повертається до Бобринця, щоб встигнути на службу. Іван Тобілевич любив театр до нестями, всіма силами своєї душі, і ця любов була провідною зіркою на його нелегких життєвих дорогах [6, с. 8-24].

У другій половині XIX століття повітове містечко Єлисаветград стало одним із центрів розвитку культури в Україні. Тут ставилися театральні вистави, сюди приїздили видатні культурні діячі. В 1865 році, коли повіт було переведено з Бобринця в Єлисаветград, сюди переїхав і Тобілевич, одержавши спочатку посаду столоначальника повітового поліцейного управління, а потім – секретаря міської поліції. Сімнадцятирічна канцелярська робота в Єлисаветграді не вбила в Іванові Карповичу живої людини, не виробила з нього бездушного царського чиновника. Проте офіційна служба давала лише засоби для існування, а основне ж місце в житті Тобілевича здобула театральна, літературна і громадсько-політична діяльність. Він був головним учасником і керівником багатьох аматорських вистав, улюбленцем публіки. За свідченнями С. В.Тобілевич, фізично сильний Іван ніколи не хвалився силою і користувався нею лише у випадках захисту когось із слабших чи менших. Була в нього протии грубої сили й ще одна зброя: «...боялись і його насмішок, і гострої сатири, якими він не менш болюче вражав своїх супротивників, які хотіли його образити і дошкулити, витикаючи йому його бідність і подерті чоботи» [16, с. 7]. Тому його любили й поважали не лише за безсумнівний акторський талант, а й за те, що він, використовуючи своє службове становище, намагався допомагати і простим людям, і політичним діячам, яких переслідував царський уряд. Це призвело до того, що Тобілевича було оголошено неблагонадійною людиною. Його звільнили із служби, взяли під нагляд поліції і заборонили жити в Україні та у великих містах Росії. Довелося І. Карпенку-Карому як політичному засланцеві переїхати до містечка Новочеркаськ, де він працював у кузні ковалем, займатися оправою книжок.

Три роки, проведені І. Карпенком-Карим у Новочеркаську, не минули марно. Тут він написав п'єси «Безталанна», «Бондарівна», «Розумний і дурень», «Наймичка», «Мартин Боруля», які, поряд із написаними ще в Єлисаветград і, засвідчили появу нового талановитого драматурга. У своїх п'єсах І. Карпенко-Карий відійшов від шаблонних тем кохання, співів, танців, які були

характерними для більшості українських театральних вистав. І. Карпенко-Карий завжди був тісно пов'язаний із реальною дійсністю, умів помічати в ній нове й типове.

По-справжньому доленосна подія відбулася в особистому житті Тобілевича 1869 року. Мається на увазі його шлюб з Надією Карлівною Тарковською. Суджена майбутнього драматурга, як і він сам, до нестями була закохана в театр. За словами Л. Куценка, родинний переказ засвідчує, що познайомилися вони на репетиціях вистави за п'єсою Т.Шевченка «Назар Стодоля». Івану випала роль Назара, а роль Галі готувала Надія. Так завдяки аматорській сцені народилось велике кохання. Ця любов змогла подолати навіть шалений опір Надіїного батька поміщика Карла Матвійовича Тарковського, який вважав майбутнього зятя нерівнею для своєї доньки. Згодом на честь головних героїв Шевченкової п'єси подружжя назвало своїх дітей Назаром і Галею. Ім'я іншої героїні поета Ірини з поеми «Невольник» вони дали своїй другій дочці. Прожив Іван Тобілевич разом зі своєю дружиною одинадцять щасливих років, тобто до її передчасної смерті навесні 1880 року.

Варто згадати, що молодший брат Надії Карлівни Олександр, народоволець, є родоначальником родини уславлених російських митців Тарковських. Він доводиться відповідно батьком і дідом поета Арсенія Тарковського і всесвітньо відомого кінорежисера Андрія Тарковського.

І. Карпенко-Карий увібрав у себе багату сміхову культуру народу з тонами й напівтонами, характерними для гумору центру і півдня України, який формувався під впливом культури запорізького козацтва. Не був чужий І. Карпенку-Карому і комізм творів його літературних попередників.

До етнічних джерел належить вплив на письменника його безпосереднього оточення. Це і середовище Бобринця, де минули дитячі та юнацькі роки майбутнього драматурга, міста Єлисаветграда, сіл Карлюжного, хутора Надії, де найбільше бував, довго жив, працював на своїй землі разом із

друзями, родичами. Саме їхній говір, своєрідне відчуття гумору були ґрунтом, на якому формувалася його сміхова культура.

У пізнанні фольклору допомогла драматургові і його дружина С.Тобілевич. Вона збирала прислів'я, приказки, легенди, які становлять декілька рукописних томів. Саме з народної творчості прийшли в комедії І. Карпенка-Карого гумористичні натяки, звертання (до куща, тину, печі, мітли, кочерги), наділення негативних персонажів рисами тварин, удаване розуміння мови рослин, тварин, вживання прокльонів, лайок та евфемізмів, сновидіння й марення, зображення нечистої сили, глузування з надмірного вживання їжі, жартівливі розповіді, словесна гра, вуличні прізвиська, заклинання, пророкування, ворожіння, відьмування тощо. Гама використання цих засобів надзвичайно широка.

Як зауважив В. Вієвський: «У сміховій культурі комедіографа відчутні літературні зразки, традиції. Гостро пародійний гротеск виникає з вивертання навиворіт усталеного й загальноновживаного та загострення до абсурду алогізмів із найпоширеніших компонентів структури художньої реальності. На таких засобах ґрунтується алогізм дій Михайла Окуня й Данила в «Розумному й дурні», купування грошей в «Ста тисячах», прагнень Мартина Борулі до дворянства, притчі про загибель чумачки в «Чумаках» [9, с. 49].

Цілеспрямоване творення химерно-довільних засобів і прийомів відображення дійсності бачимо в мареннях Калитки і Бонавентури про гроші, Борулі – про життя дворянином. Майже всі ці засоби гумору в І. Карпенка-Карого побудовані за допомогою лукавого інакомислення, смислової інверсії, що йде від сміхової народної культури.

У комедіях помітні цікаві постійні переходи, оповіді від першої особи, опосередковані спостереженнями себе іншими персонажами. Що і в літературознавстві прийнято називати гротескним двійництвом. З цих переходів оповідних прийомів і бере початок своєрідна поетична структура кожної комедії.

Зображуючи «суєтний» світ різноликих представників панівного класу та моральних покручів, І. Карпенко-Карий вдається іноді до гротеску, шаржу. Оперуючи різними засобами сатири, як заявляв сам драматург, він слідував творчій манері М. Гоголя [21, с. 324].

Комізм у п'єсах українського драматурга випливає з дійства, зі сценічної життєдіяльності героїв. І. Карпенко-Карий в основу драматургії поклав принцип – характери і дія. Він ставив у центрі людину з її думками, прагненнями, емоціями, мріями. Передусім же драматурга цікавило життя людського духу.

Слушно зауважила Н. Ужвій: «Варто було б по-новому подивитися на Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого... щоб побачити в їхніх п'єсах передусім поезію природи і поезію душі трудової людини, відшукати ту гармонію, яку жорстоко порушували трагедії соціальної несправедливості. Убогість? Так. Злиденність? Так. Але – попри все те – не сірість душі, а духовне здоров'я, поетичність натури, єства персонажів» [16, с. 15].

Саме ці риси складають суть концепції людини в п'єсах І. Карпенка-Карого, тієї людини, яка тягнеться до світла, намагається вийти з темряви моральної і матеріальної знедоленості, прагне вибратись з мужичества. І. Карпенко-Карий бачив людину у боротьбі з житейськими складнощами шляхом науки, освіченості та напруженої праці. Повноцінна особистість повинна знати національну культуру, мову, жити за виробленими віками народними звичаями. Все, що порушувало ту концепцію – було поганим, висміювалось, хоч би яке бурхливе «житейське море» захоплювало людей, все воно називалось суєтним, формальним. Ось тому «вибратись з мужичества», знайти межу між розумним і нерозумним в світі, науці, пізнанні життя, людських стосунках, жити без зайвої суєтності, відриватись від землі, яка в поєднанні з працею виліковує душі – такі думки переймають твори драматурга, втіленню їх підпорядковані засоби художності, поетики творення комізму.

І. Карпенко-Карий основну дію кожної комедії подає «поза коном», створюючи комедійні умови сценічної життєдіяльності персонажів. Такою позицією автора в кожному творі визначились майстерність сюжету, фабули, вдале групування персонажів в основній та допоміжній діях комедійного конфлікту та інші компоненти поетики. У комедіях І. Карпенка-Карого виявляється специфічна роль названих компонентів.

Досліджуючи російські впливи на І. Тобілевича, С. Єфремов підкреслює, що саме «грунт добрий та підвалину, можна сказати, непохитну», яку виніс Іван з дому, можна вважати тими чинниками, які не дали йому зламатися. С. В.Тобілевич розповідає у своїй книзі про стан дизгармонії, внутрішнього, душевного конфлікту, який доводилося переживати Іванові Карповичу. «Цей надзвичайно витриманий, дисциплінований, скрупульозно совісний до своїх обов'язків чоловік іноді кидав усе, цілими тижнями не ходив на службу, приставав до одчайдушних гультьїв і в цьому гурті одводив душу, що намучилася над картинами людського горя, яких так рясно постачала йому служба, – пише дружина. – Недурно найулюбленішим з літературних героїв Тобілевича був Жадов із «Доходного места» Островського і, кажуть, він грав цю роль так, як не міг зіграти жоден професійний актор: переживання Жадова були знайомі цьому чиновнику-артисту не тільки теоретично». Окрім того коло знайомств з прогресивними діячами поступово розширювалось. Г. Стрижевський, В. Менчиць, О. Михалевич, а згодом в Одесі й Києві – Л. Смоленський, Д. Антонович, Є. Чикаленко, М. Комаров, О. та С. Русови – ось люди, з якими поділяв І. Тобілевич свої думки, погляди [16, с. 11].

І. Тобілевич багато працював і над самоосвітою, читає світову літературну класику, а також філософські, економічні праці. Майже всього «Кобзаря» він знав напам'ять, з великим захопленням читав твори тогочасних російських властителів дум – В. Белінського, М. Добролюбова, М. Чернишевського, М. Салтикова-Щедріна, М. Некрасова, а також кращих зарубіжних митців слова – Дж. Байрона, Ф. Шиллера, Й. Гете, Г. Гейне,

О. Дюма, Жорж Занд, разом із своїм приятелем Кропивницьким знайомився з працями відомих світових філософів і економістів – Вольтера, Дідро, Руссо, Мілля, Оуена, Смайльса та ін. Розуміючи необхідність глибоких всебічних знань, разом з лікарем О. Михалевичем створює для елісаветградської молоді гурток самоосвіти, стає одним із його керівників. Пильно стежить за всім новим у літературному і культурному житті.

Творчість великих російських драматургів Гоголя, Гриб'єдова, Островського, поряд з творчістю Шевченка та Котляревського, відіграла найважливішу роль у формуванні Івана Тобілевича як драматурга і творця українського народного театру. Ці письменники «були йому проводирями в світі мистецтва, в шуканні правди сценічної в глибинах душі і життя людського, без огляду на утерті шляхи, на загальні шаблони» [42, с. 4-8].

Серйозним захопленням для І. Тобілевича була й художня література та літературна критика – ґрунт, який сприяв зростанню творчого таланту майбутнього драматурга. Софія Віталіївна, згадуючи елісаветградський період життя І. Тобілевича, зазначає, що «в той час Іван Карпович захоплювався російськими критиками та публіцистами: Добролюбовим, Щедріним, а особливо Белінським, так що навіть першого свого сина назвав в честь його Віссаріоном...» [16, с. 9].

Отже, материні оповідання про виставу «Наталка Полтавка», можливо, були першим поштовхом, що спрямував увагу Івана до театру. Згодом додалися власні враження від вистав у Єлісаветграді: у 60-х роках аматорські сили – Тарнавський, Островерхий, Безрадецька та інші – досить систематично виставляли українські та російські п'єси; гастролювали театральні трупи Жураховського й Молотковського, репертуар яких був представлений драматичними творами І. Котляревського, Г. Квітки, А. Ващенка-Захарченка, приїжджав на гастролі навіть великий трагік Джеймс Олдрідж, гру якого І. Тобілевич пам'ятав все життя. Найголовніше, що сильний духом І. Тобілевич

зумів протистояти владі та не зламався, а його творчість неперевершена і сягає
найпотемніших глибин душі народу.

Розділ II. Новаторство драматургії І. Карпенка-Карого

2.1. Місце комедії у творчості І. Карпенка-Карого.

Спадщина Івана Карпенка-Карого становить 18 закінчених та ряд незакінчених п'єс. Його твори реалістичні. Тільки в окремих з них відчувається тяжіння автора до мелодраматизму («Лиха іскра поле спалить і сама щезне»). Тому, користуючись термінологією одного з найсерйозніших дослідників драматургії І. Карпенка-Карого – Я. Мамонтова, можна сказати, що драматург працював у плані двох театральних систем: романтично-побутової і реалістично-побутової.

За роки своєї творчої діяльності І. Карпенко-Карий написав близько двох десятків п'єс різних жанрів: побутові драми з життя села, гостросатиричні комедії, історичні трагедії тощо.

Важливе місце у творчості І. Карпенка-Карого посідає комедія.

Комедія (грецьк. komodia, від komos – весела процесія і ode – пісня) – драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині [24, с. 366].

У переважній більшості п'єс І. Карпенко-Карий підносить соціальні проблеми. Так процес класового розшарування на селі, поява куркульства і гонитва за наживою стають основними об'єктами зображення драматурга. Уже в першій драмі «Бурлака» (1883) І. Карпенко-Карий розкриває класові суперечності пореформеної дійсності, зображуючи виступи бідноти проти глитаїв. Викривальну, гостросюжетну лінію «Бурлаки» І. Карпенко-Карий розвиває у ряді інших творів, що продовжували реалістично-побутову лінію, передусім у п'єсах комедійного жанру, позначених елементами їдкої сатири. Цей ряд розпочато комедією «Розумний і дурень», в якій уперше в творчості І. Карпенка-Карого було введено тип українського глитає, того самого, який уже мав своїх попередників у російській літературі (Салтиков-Шчедрін) і в драмі

М. Кропивницького «Глитай або ж Павук». Спостережено на цій п'єсі вплив комедії О. Островського «Свої люди, поквитаємось». Як говорив І. Франко, у цій драмі І. Карпенко-Карий: «Сягнув знов у глиб народного життя, змалювавши типовий у ньому контраст між двома братами, нібито непрактичним ідеалістом і нібито практичним матеріалістом. В ряді драматичних образів автор показує, як вузький матеріалізм доводить чоловіка до морального і матеріального банкрутства, а розумний ідеалізм являється опорою дальшого життя людини» [65, с. 399].

Щодо наступної комедії «Мартин Боруля», то Леонід Стеценко, один з ретельних дослідників творчості Карпенка-Карого, зіставляючи її з мольєрівським «Міщанином-шляхтичем», відзначав не тільки спільні риси української й французької комедій, а й показував відмінність між ними, чим ще раз засвідчив новаторство нашого драматурга. «Якщо в п'єсі Мольєра, – зазначав Л. Стеценко, – як яскравого представника класицизму моралізаторства носить абстрактно-повчальний характер, то в реалістичній комедії Карпенка-Карого воно спрямоване проти конкретних побутових і соціальних явищ, поданих у яскраво-націоналістичному художньому зрізі» [67, с. 107].

І. Франко говорив, що: «Комедію «Мартин Боруля» можна назвати комедією *idée fixe*, що в перекладі означає нав'язлива ідея» [65, с. 399]. Це пояснюється тим, що багатий селянин забажав бути шляхтичем.

І. Скрипник, аналізуючи драматичні твори І. Карпенка-Карого, зокрема комедії, звернув увагу на те, що: «комедія «Мартин Боруля» для 80-х років ХІХ ст. це була «звичайна історія», але ця «звичайна історія», змальована з прогресивною ідейною тенденцією, набирала громадсько-політичного значення. Дріб'язкові факти, вдало відібрані й гіперболізовані за допомогою творчого домислу художника-сатирика, стали яскравішими і тому доступними не тільки зору художника, але й зору кожного хто бачив їх зі сцени» [46, с. 59].

Також І. Скрипник вдало висловився про комедію Карпенка-Карого «Сто тисяч». Як зазначає він це: «комедія характерів, а не комедійних ситуацій.

Драматург прагнув не засобами формальної логіки, а психологічно мотивувати кожний вчинок персонажа» [51, с. 73].

Вершиною творчості І. Карпенка-Карого є комедія «Хазяїн». Це усвідомлював і сам драматург, про це писали видатні письменники, зокрема І. Франко, відомі критики та літературознавці. В одному з листів до сина Назара І. Карпенко-Карий писав: «комедія ця дуже серйозна, і я боюся, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху. «Хазяїн» же зла сатира на чоловічу любов до стягання, без жодної іншої мети. Стягання для стягання! Побачимо, як-то вона піде» [20, с. 5].

Неабиякий талант комедіографа проявляється і в п'єсі-жарті «Паливода XVIII століття» та в комедії «Чумак».

Останніми комедіями Карпенка-Карого є «Суєта» і «Житейське море». У попередніх творах автор змальовував переважно образи селян, а в «Суєті» він малює представників різних класів і суспільних груп. Тут є образи дворян, селян, чиновників, військових, вчителів, студентів, учнів, панських слуг та інших. І, мабуть, саме до цієї комедії ми можемо віднести відомі слова І. Франка: «Обняти такий широкий горизонт, заселити його множеством живих людських типів міг тільки першорядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя» [64, с. 452].

Н. Падалка у праці «Життя і творчість І. Карпенка-Карого» говорить, що: «У «Суєті» І. Карпенко-Карий гостро і дотепно висміює мораль буржуазної інтелігенції, яка, потрапивши в полон кар'єристських прагнень, втратила «натуральність» своєї поведінки, відірвалась від народу» [41, с. 37]. Далі вона пише: «В «Суєті» письменник гнівно засудив опошлення, профанацію театральної справи і проголосив вимогу поставити театр на службу високим виховним завданням» [41, с. 37].

Про комедію «Житейське море» І. Скрипник говорив так: «Має викривально-полемічний характер. В ній автор висловив багато критичних

думок, спрямованих проти занепадницьких тенденцій в тодішнім мистецтві і літературі, саркастично висміяв модернізм і інші прояви декадансу» [51, с. 103].

Найвищого рівня як драматург І. Карпенко-Карий досяг у жанрі комедії. Сатирична комедія була справжньою творчою стихією митця, в ній він широко розгорнув свій таланти, її вважав справою всього життя як письменника і громадянина. «Кумедію нам дайте, з пафосом проголошує драматург устами актора Івана у п'єсі «Суєта» (1904), – кумедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками й заставляє людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!.. Служить таким широким ідеалам любо! Тут можна іноді й поголодати, щоб тільки певність мати, що справді ти несеш нехибно цей стяг священний».

Увесь «ясний і широкий» світогляд І. Тобілевича традиційно визначався як «загалом прогресивний» чи «в основному демократичний» з неодмінним і незмінним застереженням, що драматург «піднятися у своєму світогляді до рівня революційної демократії...не спромігся», хоча ніколи по-справжньому і не був у центрі уваги прискіпливих дослідників. Розібратися в усіх «помилках», яких припускався драматург і в житті, і, особливо, в своїх п'єсах важко («нерозуміння класових (ідейних) суперечностей», «проповідування християнської моралі покори і терпіння», «обстоювання селянської обмеженості, непорушності земельних законів буржуазно-поміщицької держави»). Проте, як зазначає Л. Дем'янівська: «сьогодні немає потреби «підтягувати» світогляд І. Тобілевича до революційно-народницького. Вся його багатогранна діяльність йшла у руслі громадсько-культурницької роботи; це був поступовець, діяч національного відродження. Саме так його трактували сучасники. І з цим твердженням не можна не погодитись. Але проблема тих внутрішніх станів митця слова, що пов'язані з його творчо-вольовою духовною активністю і досі залишається відкритою. Бодай зазирнути у цю таємницю історії людського духу можна ще раз перечитавши непересічні писання

І. Карпенка-Карого – зразки художнього з'ясування духовно-космічного універсалізму людської свідомості [16, с. 67].

Загально відомо, що Іван Тобілевич увійшов до літератури чоловіком зрілим, викінченою особистістю, свідомою своїх етнічних коренів, збагаченою неабияким життєвим досвідом і ґрунтовними знаннями, здобутими наполегливою самоосвітою, – «щирим народолюбцем взагалі, а свідомим українцем в окремоті».

Становлення І. Тобілевича-комедіографа пов'язане з глибинними процесами у житті українського народу, його культури. Дослідники творчості І. Карпенка-Карого, опираючись на мемуарні свідчення М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, С. Тобілевич, Є. Чикаленка не раз слушно вказували на виняткове значення етнічних джерел його комедійної творчості, засвоєння ним досвіду літературних попередників та світової літератури. Тому комедії І. Тобілевича бачаться як результат довготривалого розвитку цього жанру в українській літературі. Саме І. Карпенко-Карий утверджує жанр комедії в українській літературі, як канонічну універсальну форму художнього зображення і моделювання найрізноманітніших проявів взаємин між людьми та організації їхнього внутрішнього світу в системі координат загальнолюдських цінностей. Викликати, виховати у читача (слухача, глядача) «враження вищого порядку», які б сприяли очищенню душі його, і стало основною метою, творчою настановою І. Тобілевича-комедіографа.

Через калейдоскоп різноманітних сюжетів та образів, з точки зору етнічного українця, І. Тобілевич відтворює власну модель світу, у якій людина як мікрокосмос становить найвищу цінність, адже є вінцем діяння Творця – апогеєм макрокосмічного творчого поривання. Звідси головна, наскрізна проблематика творчості драматурга, яка розроблялася паралельно в двох площинах – засобами естетичних категорій комічного та трагічного, – з'ясування сутності людини та її щастя.

Етико-антропологічна концепція І. Тобілевича знаходиться в силовому полі ментальних рис українців, що розвинулися внаслідок їхнього природного світоглядного універсалізму, який був теоретично обґрунтований у філософському вченні Григорія Сковороди про дві натури і три світи. До речі, єдиним, крім власних художніх текстів І.Тобілевича, свідченням його знання творчості мандрівного філософа є непрямий доказ – фанатична відданість ідеям українського Діогена Панаса Михалевича – найближчого однодумця Івана Карповича. І якщо за Г.Сковородою третій світ – це світ символів, під яким розуміється Біблія, тобто символічне трактування її текстів, то у творчості І. Тобілевича Книга Книг відлунюється низкою алюзій та рецесій, що підпорядковані єдиній ідеї – художній настанові автора – виховати людину в людині, вказати оптимальний шлях до її щастя. Драматург, моделюючи життя, завжди залишає за глядачем (читачем) право через самопізнання знайти серед життєвої суєти свою стежку до духовного злету чи нищого гріхопадіння. А дороговказом стають відлуння вічних мотивів і образів.

У художньому осмисленні суспільних процесів своєї доби, буття людини і світу взагалі І. Карпенко-Карий найповніше реалізував себе саме в жанрі комедії, яка завдяки своєрідній індивідуальній творчій манері драматурга стала самобутнім явищем в історії української культури і набула «характеру вельмиповажного театального жанру».

Його «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» є класикою світової драматургії і неперевершеним взірцем для наступних поколінь комедіографів.

Серед 18 п'єс, що є в творчому доробку І. Тобілевича, дослідники, спираючись на авторське визначення жанру, традиційно називають 8 комедій. Проте дві останні – «Суєта» (1903) та «Житейське море» (1904), зважаючи на характер життєвого матеріалу та проблематику, зарахувати до цього жанру можна лише умовно. Жанрова невизначеність характерна і для першої комедії І. Карпенка-Карого «Розумний і дурень». Ця «комедія в 5 діях» продовжила художнє дослідження І. Тобілевичем причин морального звиродніння і нищості

людини під впливом спокуси, гординею, владою, грішми розпочата п'єсами «Бурлака», «Підпанки», що також мають окремі риси жанру комедії. П'єса «Розумний і дурень» зразок своєрідного осмислення вічних образів Каїна і Авеля.

Новаторськими у драматургії І. Карпенка-Карого були авторські висновки до зображеного в драмі. Вони звучали не прямо, а опосередковано, через систему характеристик та сюжетних ситуацій. Ці висновки прийнятні й для сьогодення, настільки повно аналізує автор процеси, що зображено в п'єсі.

Новаторство І. Карпенка-Карого доповнюється і новизною форми. Це – «серйозна комедія», яка характеризувалась відсутністю розважальних сценічних трюків, клоунади. Комізм образів і ситуацій досягається за допомогою слова. В центрі уваги – не дія, а думка, передана в діалозі, розмові чи окремій репліці. Для драми попереднього часу це було незвичним.

Новаторство І. Карпенка-Карого виявилось у тому, що він топтав свою стежку в літературі, першим виступивши за межі усталеного шаблону. Таким він був і у своїх трагедіях, зокрема неабиякий талант І. Карпенко-Карий виявив у історичній трагедії «Сава Чалий».

Трагедія (грец. *tragoedia*, буквально: козлина пісня) – драматичний твір, який ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об'єктивною неможливістю їх реалізації [24, с. 691–692].

Трагедійність долі головного героя твору полягає в тому, що Сава Чалий як людина високих моральних поривань, бурхливих пристрастей прагнув відстоювати інтереси поневоленого, закріпаченого селянства, але, заплутуючись у сітях, уміло розставлених шляхтичем Шмигельським, починає вагатися. Кохання до шляхтянки Зосі засліплює очі запорожця, він починає стримувати вибух народного гніву, закликає чекати «слушного часу». Все це

приводить до розриву між Савою і Гнатом, а отже, й до переходу гайдамацького ватажка в табір Потоцького.

Так непересічна особистість вироджується на наших очах, власне стає однодумцем хитрого, підступного Шмигельського, що, маскуючись, грає роль козака. У фіналі трагедії Сава намагається виправдатися перед гайдамаками («Я лиш обороняв від кривди вашої весь край» [58, с. 373]. Але такі «виправдання» Гнат категорично відкидає, нагадавши про його злочини, заподіяні й колишнім товаришам, і всьому народові. Пафос твору – в осуді зради як найстрашнішого зла.

Отже, усі п'єси І. Карпенка-Карого глибоко національні, вони відбивають життя українського народу, саме тому їх так полюбили люди, і настільки ж сильно їх боялася влада. Варто зосередити свою увагу на п'єсах «Мартин Боруля» та «Сава Чалий», оскільки вони актуальні і на сьогодні та вивчаються зараз у школі.

2.2. Мистецька самобутність п'єси «Мартин Боруля»

Драматургічна спадщина І. Карпенка-Карого – це самобутнє й цікаве явище в історії вітчизняної театральної культури. Невмирущу славу принесли митцеві його сатиричні комедії: «Сто тисяч», «Хазяїн», «Суєта». Сюди ж належить і комедія «Мартин Боруля», яка піднімає важливі морально-етичні проблеми і цим самим стає в ряд безсмертних творів.

Драматург високо підносив роль сміху як засобу боротьби з людськими вадами. Дійсно, сміх – могутня зброя: те, над чим посміялися, втрачає свою значимість і з кумира перетворюється на предмет кепкування. Сміх примушує кожного з нас критично подивитися на себе і прагнути позбавитись тих чи інших недоліків у своєму характері [7, с. 24].

Комедія І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля» була написана в Новочеркаську у 1886 році, а в літку 1887 року там же вперше поставлена

трупою М. Садовського. Роль Мартина виконував сам автор, Пенъонжки – О. Саксаганський, Націєвського – М. Садовський. Спочатку комедія друкувалася у львівському журналі «Зоря» (№7–10, 1891 р.).

Цей твір з багатьох точок зору показовий. Я. Мамонтов писав: «Мистецьке обличчя драматурга робиться остаточно виразним лише тоді, коли ми бачимо, чому саме його персонажі мусять «танцювати». Річ у тім, що «танцювати» можна не кожному темі, не кожному сюжету, не кожній ситуації. Драматичний процес (будь він трагедійний чи комедійний) підноситься на рівень театрального мистецтва лише в тому разі, коли його можна танцювати, себто, коли в ньому діють ті сили, що рухають цілою істотою людини, примушують її жити своєю найглибшою стихією, танцювати свій танець» [29, с. 553]. Такі сили в драматургії Тобілевича – переважно кохання чи інстинкт збагачення. Але у «Мартинові Борулі» обидві ці сили відсутні. Героєм керує не кохання і не жадоба збагачення, а честолюбство, інстинкт самоутвердження – через підвищення власного соціального рівня й утвердження у нових правах.

Сюжетною канвою для цієї комедії стала історія з затвердженням у дворянстві, яку пережив батько письменника – Карпо Адамович Тобілевич. Деякі автобіографічні риси помітні також в образі молодого канцеляриста Степана Борулі. Однак конкретні життєві факти, власні свої спостереження і переживання І.Карпенко-Карий творчо узагальнив, показавши ряд типових характерів і ситуацій, освітлених єдиною ідеєю. Він висміяв станове честолюбство і провів думку, що гідність людини – не в приналежності до дворянства, а в трудовій діяльності, в простоті і щирості людських взаємин [42, с. 15].

Автор «Мартина Борулі» сам походив із «шляхти», знав добре її побут і духовне обличчя й у своїй комедії використав навіть традиції свого роду – аж до «герба Тшивдарь» та «рода жизни, свойственной дворянам». Помилка у прізвищі (Тобелевич замість Тобілевич) сталася причиною до трагедії й у батька І. Карпенка-Карого, так само, як у «Мартина Борулі» [16, с. 5].

Як відомо, основною дією в комедії «Мартин Боруля» є боротьба за повернення звання дворянства селянину Мартину Борулі, а метою – «вибратись з мужичества». Драматург з перших же реплік персонажів привертає увагу до головного конфлікту – саме для цього читаються документи. На відміну від комедії «Сто тисяч», в «Мартині Борулі» автор виводить на кін головного героя і дія розпочинається. Чітко висвітлюється суть справи і наміри Борулі помститися сусідському поміщикові Красовському за образу: «Мартин: О! Виходить, я не бидло і син мій не теля!.. І щоб після цього Мартин Боруля, уроджений шляхтич, записаний во вторую часть дворянської родословної книги, подарував якому-небудь приймаку Красовському свою обиду? Та скоріше на лисині виросте таке волосся, як у їжака, ніж я йому подарую» [58, с. 177].

З перших реплік автор дає зрозуміти, що справа Борулі приречена на крах і тому, що її вестиме пройдисвіт. І в цьому випадку ми бачимо засіб подвійного комізму, адже Трандальов веде справу Борулі проти Красовського і Красовського проти Борулі. Цю комедійність автор продовжує розвивати реплікою Борулі про діловитість повіреного. Глядач розуміє контраст тексту і підтексту.

Мартин прагне бачити свого сина чиновником, а доньку «пристроїти» за «благородного чоловіка». Отже, в трьох явах з першої дії яскраво започатковано головну і допоміжні лінії, «запущено» сюжет. Однак самої боротьби Мартина Борулі за повернення дворянського звання на кону ми не бачимо, чуємо лише її відгомін. Драматург і в цій комедії знаходить своєрідні засоби проводити героїв через наскрізну дію. У цьому полягає одна з прикмет поетики І. Карпенка-Карого-драматурга. Її спостерігаємо і в комедіях «Чумаки», «Хазяїн», «Суєта», «Житейське море».

Наскрізна дія в комедії «Мартин Боруля» керує вчинками персонажів. Боруля сприймає бажане (монолог Борулі, коли він бачить себе вже дворянином) за дійсне. І на такому протиставленні твориться комедійність.

У кінці твору головний герой залишається живим, але хворим, втрачено ілюзії. Ця ява нагадує нам початок твору, коли, як і тепер читаються дворянські папери, письмові документи, які мають фабульне значення і комедійне навантаження. В першій дії вони читаються радісно, мажорно, а в п'ятій дії – мінорно. Протиставлення різнопланових переживань посилює комедійну ситуацію завдяки своєрідному обрамленню дії. Цей спосіб можна назвати обрамлювальним і він є підмурівкою комічного, що концептуально пов'язане з долею головного героя.

Химерним мріям Борулі про дворянське звання і чини драматург протиставляє чесне трудове життя народу, закликає і селян, і дворян до чесною і корисної праці, бо праця, писав він, – це основа життя людей. Він бачив, Що не аристократичне походження, а особисті якості людини визначають її роль і місце в суспільстві.

Свого «героя» Мартина Борулю драматург висміює за те, що він прагне до дворянського звання в той час, коли дворянство як клас вже втрачало своє суспільне значення, і особливо за те, що Боруля прагне до цього звання не з міркувань політичного характеру, а з причин хворобливого шляхетського гонору.

Сюжет комедії, на перший погляд, дріб'язковий, побутовий: заможний селянин Боруля, посварившись з поміщиком Красовським, затіває судовий процес, щоб довести, що він, Боруля, такий же дворянин, як і Красовський, а тому Красовський повинен бути покараний судом за образу дворянської честі Борулі.

Для 80-х років XIX ст. це була «звичайна історія», але ця «звичайна історія», змальована з прогресивною ідейною тенденцією, набирала громадсько-політичного значення. Дріб'язкові факти, вдало відібрані й гіперболізовані за допомогою творчого домислу художника-сатирика, стали яскравішими і тому доступними не тільки зору художника, але й зору кожного, хто бачив їх зі сцени.

Жанр комедії, до якого знову звернувся драматург, дав йому широкі можливості для викриття й засудження засобом сміху того відсталого і негативного в житті селян і дворян, що стояло на перешкоді до створення нормальних умов життя трудящих людей.

Боротьбу Борулі за дворянське звання драматург висміює не лише як марну трату грошей, але взагалі як даремну, відсталу від вимог життя затію. «Ти осліп од дворянства! – каже Борулі його сусід Гервасій Гуляницький... – І поки ту правду знайдеш, то все хазяйство профіськаєш і таки нічого не доб'єшся...» [58, с. 187].

Висміюючи непрактичність і марність вчинків Борулі, автор викриває і нечесність державних службовців, особливо судейських чиновників та ділків типу «адвоката» Трандальова, які наживаються на різних судових процесах. Всьому тому, що висміює й засуджує драматург у вчинках Мартина Борулі й інших персонажів комедії, він протиставляє чесне, трудове життя народу. Весь трагікомізм становища Борулі в тому, що він відірвався від свого середовища, перестав працювати, воює з усіма: і з паном Красовським, і з другом Гервасієм, і зі своєю дружиною, і з дочкою Марисею, і з наймитом Омельком. Він і сам не знає, проти якої сили він воює. А такою силою, показує драматург, є сила праці, якою Боруля знехтував ради дворянських почестей, протиставив себе своєму оточенню – друзям і сім'ї, які або не розуміють його, або свідомо сміються з його вчинків. На цих суперечностях і непорозуміннях побудований конфлікт комедії.

Характеру конфлікту між Борулею і його оточенням відповідає и композиція комедії. Розташування дійових осіб зроблено відповідно до того, як вони ставляться до дворянства, а значить і до прагнень Борулі. Негативні, комічні постаті, які уособлюють або підтримують той «ідеал», до якого прагне Боруля, це – сам Боруля, канцелярист-регістратор із ратуші Націєвський і син Борулі Степан.

Їм протиставляються позитивні образи, які є носіями авторових поглядів на зміст людського життя: це наймит Омелько і Трохим, сусіди Гервасій Гуляницький і його син Микола, дочка Борулі Марися і часткова дружина Палажка.

Образ Борулі не тільки за змістом, але і за композицією є центральним в комедії. Від першої яви I дії, де він вручає повіреному Трандальову папери про своє шляхетське походження, і до останньої яви V дії, де він спалює всі папери і наказує Омелькові розвіяти попіл за вітром, Боруля знаходиться на сцені, в центрі подій.

Образ Борулі відрізняється від мальованих досі І. Карпенком-Карим образів заможних селян. Боруля заможний, але чесний селянин, не подібний до Цокуля чи Окуня. Він відстав від вимог життя, а тому став диваком. Помітивши, що в житті настали зміни, він не зорієнтувався, на яку йому «лінію»

стати, і схопився обома руками за те, що втрачало свій сенс, – за дворянське звання. Міряючи нові порядки на старий аршин, він мріє добитись всіх життєвих благ за допомогою дворянського звання в той час, як «предприїмчиві» мужики – Цокуль, Окунь, Калитка й інші – скуповували «святую земельку» чи займались комерцією і казково багатіли.

Постать Борулі змальована в добродушно-іронічному тоні, з вірою в те, що Боруля не пропаща сила, що він тимчасово захворів на «дворянську сверблячку», а тому збився з вірного шляху. Малюючи цей образ, драматург основне вістря своєї сатири спрямовує не стільки проти Борулі, скільки проти дворянства, особливо патріархальної його частини. Дворяни Сидоровичі, на яких орієнтується Боруля, в своєму побуті жили, як го-голівські небокоптителі, і могли привабити тільки наївних і відсталих людей, подібних до Борулі.

Задумавши стати дворянином, Боруля перш за все відмовляється від праці, бо дворяни самі не працювали і зневажливо ставились до працюючих людей. Вести життя, відповідне дворянському званню, в понятті Борулі,

означає: нічого не робити, довго спати, їздити на полювання, грати в карти та інше. Чим ближче в своєму побуті наближається Боруля до «дворянської лінії», тим більше дивацькими для трудящих людей стають його вчинки.

Крім дворянського звання, в Борулі була ще одна пристрасть – це чиновницька кар’єра для сина. В образах регістратора з ратуші Націєвського і канцеляриста земського суду Степана Борулі Карпенко-Карий висміює і цей «ідеал» Мартина Борулі. Він показує розумову убогість, кар’єристські тенденції і морально-побутовий розклад судейських та інших чиновників і канцеляристів, а земський суд – як зайву установу, де займаються нікому не потрібними кляузними справами. В фіналі комедії глядач дізнається, що земський суд скасували, а Степан Боруля та ще три десятки подібних «чиновників» залишились «поза штатом». Форма конфлікту комедії між Борулею і всім його оточенням, а не тільки між Борулею і Красовським, давала необмежений творчий простір їх авторові для засудження мрій і вчинків Борулі представниками різного соціального стану і віку: заможним, але тверезо мислячим сусідом Гервасієм Гуляницьким і його синоді Миколою, дружиною Палажкою і дочкою Мариною, наймитами Омельком і Трохимам. Так, ідеалізований і підсолоджений автором Гервасій Гуляницький умовляє Борулю відмовитись від претензій на дворянство і повернутись до «прадідівського руко-месла» – до праці біля землі. Хоч цей заклик був виразом відсталих патріархальних тенденцій, він все ж мав позитивне значення, бо був спрямований проти дворянства. Марися і Микола, ще зовсім молоді, не зіпсовані життям люди, також виступають проти неробства, яке хоче завести в домі Мартин Боруля. Але найвиразніше відхід Борулі і від трудового життя засуджує вічний трудівник, наймит Омелько: «Поки був чоловіком, і не вередував, а паном зробили, – тепер чорт на нього й потрапе».

Сцени з участю Омелька є найцікавішими в комедії. Кожна його репліка – це стріла в серце Борулі. Слід однак сказати, що драматург не розкрив повністю в цьому образі сили народу, бо вважав, що від надмірної праці Омелько кволий

і затурканий. Коли б Омелькові до його працьовитості, тверезого розуму, дотепності, гумору та ще освіта і свобода, тоді б це був справжній борець за народні інтереси. Але і в такому вигляді, як він змальований в комедії, Омелько є носієм деяких кращих рис народного характеру – оптимізму, дотепності, щирого гумору і т. п.

В комедії «Мартин Боруля» наявний цілий ряд лірично-комедійних сцен і образів, але перемагає сатирична тенденція в змалюванні негативних явищ і образів і в першу чергу образу Борулі. Не позбавлена комедія гротеску, наприклад, в образі Націєвського чи в сценах розповіді Омелька про те, як украли коней, погоні Мартина й Омелька за Націєвським, але гротеск умісний, стриманий і служить ефективним засобом для різкішого висміяння тих явищ, які засуджує автор комедії. Драматург досяг високого рівня майстерності в створенні серйозних, комічних образів (Мартин і Омелько), а також комедійних (Націєвський і Пенъонжка), властивих розважальним комедіям.

Два головні образи комедії – Мартин Боруля і Омелько – приковують увагу глядача, полоняють його своєю наївністю і щирістю вчинків, а тому й легкістю, невимушеністю дії.

Всі події і ситуації з дивовижною послідовністю підпорядковані основній ідеї комедії і знаходяться в постійному і органічному зв'язку з вчинками центрального персонажа комедії – стрижня сюжету – Борулі.

Вже в I акті драматург не тільки створює експозицію, але й зав'язку, розпочинає дію в усіх сюжетних напрямках. З першого ж акту він заінтриговує глядача, увівши його в коло і суть подій. Глядач зацікавлюється не зовнішнім ефектом, а змістом боротьби, що починається між Борулею і Красовським. Глядач починає стежити: чи пощастить Борулі добитись дворянського звання? Чим закінчиться боротьба Борулі з Красовським? Чи стане Степан чиновником? За кого Боруля віддасть заміж Марисю – за дворянина чи за мужика Миколу?

Події розвиваються раптово, без зайвих сцен. Особливо лаконічними і драматично напруженими є I, II і IV дії комедії. В II – з блискавичною

швидкістю розвиваються події після зав'язки, а в IV – наростають нові події, що обумовлюють і прискорюють катастрофу планів Борулі в фіналі цього акту, де стягуються в один вузол всі сюжетні ходи: образа й сором через втечу жениха Націєвського, здійснення Красовським Загрози про висилення сім'ї з маєтку, одержання повідомлення із сенату про відмову у дворянському званні. На такому ж високому рівні завершена і розв'язка всіх вузлів комедії. До всіх невдач, досі відомих, в V акті ще додається остання – звільнення Степана із служби. Остання надія Борулі втрачена, і він вимушений здатись. «За штатом? Не служиш? Не нужен? Земського суда нема? Ведіть мене!»

Після цієї звістки він кидає «дворянські» папери в огонь.

Реалістичний творчий метод Карпенка-Карого, який в комедії «Мартин Боруля» вперше виступає без будь-якої домішки мелодраматизму, визначив її реалістичні художні особливості: композицію, образи, стиль. Якщо в попередніх творах були наявні елементи мелодрами, прямолінійні (лобові) конфлікти («Розумний і дурень»), рихла композиція, перевантаження монологами, як штовханами дії, а мова іноді стилізована під народну пісню або пересипана зрідка сентиментально-романтичними виразами, то в «Мартині Борулі» цього вже немає.

Вдаліше користується тут Карпенко-Карий засобами мови для характеристики персонажів, хоч взагалі цей засіб не відіграє першорядної ролі в його творчій манері. Мова Борулі не виходить за межі загальноновживаної розмовної мови. В лексиці ж він часто вдається до полонізмів і русизмів, щоб підкреслити свою приналежність до польської шляхти і рівність з російськими дворянами. Це такі слова, як «жеч», «уродзоний», «папінька», «мамінька» та інші.

Для підкреслення крутого характеру Борулі, як заможного хазяїна, і його зневажливого ставлення до наймитів, автор, вкладає в уста йому лайливі слова і вирази. Звертаючись до Омелька, він вигукує: «Не базікай, – що ти тямиш, гаво; от як трісну тебе в пику твою репану» (I, 7). Коли Омелько повернувся без

коней з міста, Боруля наказує Трохимові: «Тягни його сюди, за чуба тягни... Ірод. Супостат. Азіат! « (II, 3), «Бери, бодай тебе за пупа взяло, супесе клятий» та інші. Мова Націєвського вульгарна. Наприклад, «зразу зорила», «распрекрасно», «любов – ето злодейка приходить зря... « та інше. Все це свідчить про розумову убогість і моральну спустошеність цього канцеляриста [41, с. 55-60].

Комедія «Мартин Боруля» була великим творчим досягненням драматурга, цілком оригінальним твором і за змістом, і за формою. Тут не було ніякого впливу Мольєра, про який багато говорилось в критиці ліберально-буржуазного і космополітичного напрямку. Тему комедії Карпенко-Карий взяв з життя, а ідейний напрям цілком відповідає його власному світогляду, зокрема поглядам на роль праці в житті людини.

Якщо говорити про вплив, якого зазнав І. Карпенко-Карий в цій комедії, як і в усій його творчості, то це був творчий вплив О. Островського, вплив, якого зазнала вся тогочасна російська і українська драматургія.

Комедією «Мартин Боруля» драматург блискуче завершує перший період своєї драматургічної творчості.

Глибоке й переконливе розкриття психології героїв зробили цю комедію воістину безсмертною. І. Франко казав: «Комедію «Мартин Боруля» можна назвати комедією *idée fixe*» [65, с. 399], що в перекладі з французької означає «нав'язлива ідея».

Прагнення «вибитися у люди», домогтися визнання у суспільстві, «трохи ушляхетнитися» було в ту епоху «річчю світовою», яку не раз засвідчила європейська література від Мольєра, Оноре де Бальзака, Гі де Мопасана до Олексія Толстого й Антона Чехова. Тож комедія українського драматурга свідчить лише про вміння знайти потрібний гостро-актуальний сюжет.

Комедія Мартин Боруля була великим творчим досягненням драматурга, цілком оригінальним твором і за змістом, і за формою. Як зауважує І.Скрипник – автор згаданої монографії про І. Карпенка-Карого, тут не було

ніякого впливу Мольєра, про який багато говорилось в критиці. Тему комедії автор взяв з життя, а ідейний напрям цілком відповідає його власному світогляду, зокрема поглядам на роль праці в житті людини. Цим твором драматург блискуче завершує перший період своєї драматургічної творчості.

2.3. Жанрова модель п'єси «Сава Чалий»

Вищим зразком історичної романтико-героїчної драматургії І. Карпенка-Карого, – та і всієї української драматургії, – стала його трагедія «Сава Чалий». Високу оцінку твору першим дав І. Франко.

Історична п'єса, правдиво і точно відображуючи історичне минуле, стала гострополітичною і глибоко сучасною. Робота над твором тривала довго – понад рік. Почавши трагедію взимку 1898 р., автор лише навесні 1899 р. закінчив її (надрукована п'єса цього ж року в журналі «Киевская старина», т. VIII—IX). Питання про драму І. К. Карпенка-Карого «Сава Чалий» не досить часто знаходило своє відображення в критичній літературі. Найповніше воно розкрито в дослідженні І. Шнайдера «Трагедія «Сава Чалий» І. Карпенка—Карого і українська історична драма XIX століття». Перші згадки про зраду Сави Чалого зустрічаються в публікаціях народних пісень у 30-х рр. XIX ст. (І. Срезневський, М. Максимович та ін.).

Працюючи над цією «штукою широкого змісту», І. Карпенко-Карий в листі до сина Назара (25. 11. 1898) зауважує, що «сидить і читає історичні матеріали». І дійсно – листи, спогади сучасників, а головне, текст драми засвідчують широку обізнаність автора з історичними джерелами, зокрема з оповіданнями Антонія І. (Ролле) «Сава Чаленко. Из истории гайдамащины прошлого века», – видрукованими з приміткою «Перевод с польского» в «Киевской старине» за 1887 р., а також з працею М. Костомарова «История казачества в памятниках южнорусского песенного творчества» та ін.

Отже, насамперед офіційні документи й утворили коло історично обґрунтованих відомостей про Саву Чалого, що їх мав перед собою драматург. Та, крім цього, в Карпенка-Карого було ще одне джерело – варіанти народної пісні «Ой був на Січі старий козак». Варто згадати, що народна творчість загалом засуджувала зраду як найтяжчий злочин, і зрадник обов'язково мав бути покараний.

У своїх спогадах дружина Карпенка-Карого Софія Тобілевич зазначала: «Народна дума про Саву Чалого збудила в Івана Карповича Цікавість до кращого обізнання з тим періодом історії України, в який міг діяти ватажок – гайдамака, що зрадив народній справі... Багато і довго міркував письменник над темою, над розгортанням сюжету трагедії людини, яка в своєму серці мала вірність і любов до батьківщини, а проте пішла хибним шляхом» [54, с. 79].

Ідейний зміст трагедії був тісно пов'язаний з часом її створення і появи. Об'єктивною основою цього ідейного змісту в його сучасному звучанні послужила суспільно-політична, ідеологічна боротьба в Україні в кінці XIX ст. за соціальну і національну свободу, зумовлена бурхливим розвитком капіталізму, загостренням класових суперечностей, назріванням революційної ситуації. «В характері часу і зумовленої ним боротьби і коренилися ті об'єктивні джерела та імпульси, які спричинилися до звернення драматурга саме до даного історичного моменту, який становить зміст його трагедії і саме до такої ідейно-художньої реалізації цього змісту» [32, с. 160].

Отже, інтерес до теми викликаний загальною настроєвістю українського суспільства кінця XIX – початку XX ст., про що зауважив І. Франко: «...Драма («Сава Чалий» І. Карпенка–Карого) мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства, і покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму народові і його кровним інтересам» [28, с. 14].

Дія, описана в трагедії «Сава Чалий», відбувалася в другій половині 30-х рр. XVIII ст. на Правобережній Україні, що належала тоді Польщі (1735–

1741). Це був час гайдамаччини, коли ширилися народні рухи проти польського гніту, які досягли своєї вершини у 1768 р. Ті шість років, які знайшли своє відображення в п'єсі І. Карпенка-Карого, характеризувалися помітним пожвавленням гайдамацьких заворушень, очолюваних відомими історичними постатями: Савою Чалим, Гривою, Медведем, Голим та ін.

Традиційно ця трагедія І. Карпенка-Карого починається з просторої експозиції – численних розповідей селян і гайдамаків про безчинства польської шляхти по селах, про зростання податей і форм одробітку, про наругу й жорстокість, що чиняться над поспільством.

Гірким сміхом зустрічають селяни звістку про нові види панщини: одробітки за березову кору, за рижики, за опеньки і «за ті квітки біленькі, круглі, як горох, що напровесні ростуть у лісі». Картини селянського лихоліття доповнюють дві трагічні оповіді жінок-селянок про те, «що діється в Немирові»: перша жінка розповідає про страту Жезницьким її єдиного сина – шевця Гаврила Гуски, друга – смутно-трагічно віщує про спалення батьківської хати, розправу з сім'єю.

Обидві розповіді — своєрідні введені у текст п'єси трагічні новели. Емоційний вплив їх збільшується через моторошний спокій розповідей. Цим potwierджується думка, що ці історії не є чимось винятковим: таке настало життя. Похмуро, мовчки вислуховують розповіді гайдамаки: вони чують і бачать подібне щодня, більшість із них сама пройшла через таке пекло.

Отже, все свідчить, що чаша народних страждань, мук і терпіння переповнилася. Селяни вирішують пристати до гайдамацького коша у Чорному лісі, «і поки смерть не скосить, косити її», бо «таке трекляте життя, що жалкувати його не варт».

У першій дії окреслюється (спочатку в розмовах персонажів) і постать Сави Чалого. Ось як про нього говорить, наприклад, Медвідь. Відгукуючись на слова Гриви «А Сава митець!», він уточнює: «Запорожець, та й запорожець, бра, не кожний з ним зрівняється. Він вчений сильно; учився, кажуть, в Києві у

братстві. Його й на Січі поважають, там і батько його старий в повазі був» [58, 317]. Той же Медвідь, з якого, за словами гайдамаків, «добрий був би ватажок», людина розумна й досвідчена, помічає, що саме ім'я Сави стало наче символом гайдамацького руху, непокори, це ім'я страх наводить на панів.

Знаючи, що Саву бояться пани, гайдамаки під проводом Гната Голого здійснюють сміливу акцію, звільняють від нелюдського катування, селян з вигуками «Сава Чалий!».

Коли ім'я Сави стає грізним символом помсти панам за злочини, то носій його, виявляється, не хоче, всіляко уникає боротьби. Порятунок для рідного краю Сава Чалий вбачає не в боротьбі (польське військо сильніше, краще організоване і озброєне, і його простим селянам, хлопам не подолати), а у втечі з рідних земель. «Стару Україну покинуть треба всім і заснувать нову на вільних козацьких степах біля Лугу Великого, заї порогами понад Дніпром», – розмірковує він.

Сава говорить про необхідність призбирувати сили, «здержувати себе». Якщо побратим його Гнат Голий активно бореться проти ворогів, використовуючи для цього кожную слухну хвилину, – то Сава більше розмірковує і пояснює свою позицію, виголошуючи широкі патетичні монологи. Таким монологом, зокрема, завершується перша дія: «О, коли б я мав тепер сто рук і в кожній зміг тримати десять шабель, щоб заплатити гордині і покарати її пиху, то й тоді б, здається, ще не вдовольнивсь. Ну, брате, або дома не бути, або слави добути!» [58, с. 325]. Незважаючи на піднесеність, урочистість цієї клятви (а може, саме через неї), вона викликає довіри менше, ніж прості і зрозумілі вказівки Гната.

Крізь пишномовність Сави прозирають честолюбство і самохвальство, що, в свою чергу, приховують невпевненість у собі, в своїй справі. Їх відтіняє простота Гната, що виростає з упевненості, віри в себе й товаришів, нехтування – аж до повного забуття – власними інтересами, підпорядкування їх загальній справі. В образі Гната Голого І. Карпенко-Карий показав

справжнього народного героя, виразника глибокої класової ненависті трудящих до панів [42, с. 35].

Саме через цю відсутність честолобства у Гната (козак-нетяга навіть думку про якісь власні інтереси, гроші, чини з огидою, зневагою відкинув би) ми не маємо у трагедії мотиву боротьби за владу – мотиву, такого типового для історичних хронік чи історичних трагедій. Таким чином, ніщо не відвертає уваги у драмі від теми боротьби народу за волю, за гідне людське життя.

Друга дія трагедії переносить нас у польсько-шляхетський табір. Тут ім'я Сави у всіх на устах: спіймані гайдамаки один за одним називаються цим іменем і гинуть в страшних тортурах. Легенди про Савину відвагу, силу духу набувають дедалі більшого розповсюдження й переконливості; зростає напруження і неспокій, навіть страх у таборі польської шляхти.

Серед різних типів шляхти виділяється постать Івана Шмигельського – людини, якій повсякчасне жорстоке знущання з хлопів не до душі, і якого Потоцький величає «знаменитим оригіналом». Шмигельський пояснює свою позицію політичною далекоглядністю: «Поки ж на Україні будуть кривди проти поспільства, якими б муками народ ми не карали, не діждуться спокою не тільки наші діти, але й онуки наші!» [58, с. 329]. І саме «доброму» Шмигельському щастить привести Саву Чалого під корогву Потоцького, переконавши ватажка, що таким шляхом він допоможе встановити мир і спокій в Україні.

У творі органічно поєдналися морально-людський і соціально-історичний аспекти зображення особи; І. Карпенко-Карий створив багатогранний образ, притаманний новітній суспільній драмі. І. Франко писав: «...Твір, гідний стати у ряді архітворів нашої літератури, се «Сава Чалий», трагедія з XVIII в., основана на часах занепаду і хитання українського національного почуття, трагедія перевертня, що для особистої користі йде на службу до ворогів і наслідком натуральної реакції здорових останків національного життя гине в хвилі, коли його зрадницькі плани, здавалося, були близькі здійснення».

Привертає увагу те, як малює І. Карпенко-Карий селянство і гайдамак, з одного боку, і шляхту – з другого. Народові притаманна висока моральність: тут сильні вияви співчуття і співпереживання через чужу біду, праведні біль і гнів через людську солідарність; живе тут завжди і здатність до веселого або до гіркового жарту, навіть у найтяжчих обставинах.

Натомість поведінка шляхтичів відштовхує невинуватою садистською жорстокістю. Є тут кат із хворобливими нахилами Жезницький, який ладен продати, обмовити, зневажити будь-кого. Злобою, нещадною аристократичною люттю до хлопа, який не хоче коритися, палає і коронний гетьман Потоцький. Розмовляючи з «оригіналом» Шмигельським, він гнівно кидає: «Хлоп був шакалом, єсть і буде! Паля і шибениця – от мій девіз!» [58, с. 327].

Лакуза, панський попихач, що ніде й ніколи не забуває про свої вигоди, Яворський – теж дуже виразна і життєво переконлива постать. Стара Качинська і її дочка Кася – наскрізь фальшиві, манірні, що «роблять свою гру» серед шляхетського оточення гетьмана, добиваються грошей та пільг будь-яким шляхом.

Атмосфера запроданства, пліток і прислужництва, дрібних інтриг і огидних «комерційних» шлюбів на тлі героїчної і трагічної боротьби народних мас за свої людські права, кривавих, небачених по жорстокості розправ з гайдамаками видається особливо брудною й огидною.

У шляхетському таборі, окрім ідеаліста-примиренця Шмигельського, лише Зося Курчинська, згодом дружина Сави Чалого, має здорові моральні засади – бодай у сімейному житті, побуті. Вона по-своєму, але щиро намагається відстояти честь мужа, оборонити, підтримати його, причому проявляє високу вірність і відданість.

Велику міру індивідуалізації вносить І. Карпенко-Карий і в численні образи селян, чоловіків і жінок, запорожців, гайдамаків, перехідної верстви. Гострим розумом, проникливістю і спостережливістю, високою відповідальністю за загальну справу відзначається Медвідь, Грива, Кравчина;

рішучістю, відчайдушною сміливістю, умінням оцінити обстановку – запорожці.

При такому змалюванні рядових героїв знімається уявлення про винятковість постаті ватажка. Зіставленням Сави Чалого і Гната Голого, яке, по суті, ведеться від першої появи побратимів у п'єсі, І. Карпенко-Карий стверджує свою концепцію народного героя, ватажка, вождя.

Однак і образ Гната, поданий драматургом у становленні, не є ідеальним. Його програма – бити панів, викорінювати ненависну шляхту скрізь по Україні – ще неповна і не завершена, їй бракує позитивного начала. Гнатові, ватажку в боях, ще тільки належить стати справжнім, народним керівником, якщо ворожа куля чи шабля залишать йому таку можливість.

Таким чином, і надмірна розважливість, обережність, зайві і невчасні «теоретизування» Сави, й імпульсивність, нестриманість, гарячковість Гната, що діє без певної програми, не дають права визнати їх героями і справжніми вождями. І це теж певна ознака неоромантичного твору [16, с. 128–134].

І. Франко, говорячи про драму І. Карпенка-Карого, підкреслює: «...це трагедія перевертня, що для особистої користі йде на службу до ворогів і наслідком реакції здорових останків національного життя гине в хвили, коли його зрадницькі плани, здавалося, були близькі до здійснення» [3, с. 379].

Дозволимо собі не повністю погодитися зі словами критика. Адже «особиста користь» – надто несерйозна підстава для переходу на бік ворога. Драматург намагається підкреслити, що глибока внутрішня причина – розрив з народом. «Цей розрив і схилив чашу терезів, на якій була зрада» [19, с. 165].

Передчуття трагедії пронизує твір, а монолог Чалого у дев'ятій дії останньої яви належить до найбільш трагедійних сторінок української літератури. За п'єсою Сава і Гнат – побратими, друзі, тим страшніша є сцена зудару двох сильних особистостей – їх розрив і вбивство «зрадника». І. Карпенко-Карий не применшує певної шляхетності Сави, його витримка

варта поваги. Автор змалював могутній і сильний характер, вчинки якого глибоко вмотивовані, отже переконливі.

Аналіз мотиваційних чинників свідчить, що Сава Чалий не може бути зрадником через низькі особисті якості. Це, швидше, жертва обставин, оточення, морального невдоволення; це індивідум, що хоче бути вільним, визволившись від традиційного для українця світогляду (колективне думання).

У світовій літературній традиції неодноразово розроблялися варіанти ситуації зрадництва. До цієї теми зверталися А. Стрінберг «Ключі від раю», К. Гауптман «Іуда», І. Франко «Похорон», С. Черкасенко «Ціна крові» та ін. Автори творів то роблять спробу виправдати зраду, то однозначно негативно ставляться до особи зрадника.

Спалах інтересу до цієї теми торкнувся й української літератури ХІХ століття, яка стала досить помітною частиною загальноєвропейського літературного процесу. Серед інших творів, присвячених проблемі відступництва, найвизначніше місце посідає трагедія «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, в якій автор, усупереч традиції, зображує Саву як людину, що є і жертвою обставин, власних амбіцій, і зрадником, передусім самого себе.

Згідно з теорією неоромантизму, страждання, викликані злочином (зрадою), завжди приводять до смерті, яка символізує спокуту й очищення.

Отже, Сава Чалий зраджує своє, духовно несвідоме військо, щоб зробити його свідомішим, прищепити моральність, і не його вина, а швидше, його біда, що народ не зрозумів свого ватажка.

Давши високі художні зразки в усіх класичних жанрах – драми, комедії, трагедії – І. Карпенко-Карий у кожному творі порушував серйозні проблеми свого часу – політичні, соціальні, морально-етичні, широким і впевненим пензлем малював картини суспільного життя в їх найсуттєвіших проявах і тенденціях.

Отже, драматурга по праву можна поставити в один ряд із кого видатними сучасниками – Герхардтом Гауптманом, Бернардом Шоу, Генріком

Ібсеном, Октавом Мірбо, Львом Толстим. Цих митців за всієї індивідуальної своєрідності чи тональності єднає спільна манера — за окремим, частковим, хоча й характерним, бачити і виявляти важливі й визначальні закономірності життя, його підйоми й гальма і, при зовнішніх алогізмах, внутрішню психологічну вмотивованість кожного людського вчинку.

Розділ III. Шкільна інтерпретація драматургії І. Карпенка-Карого

3.1. Особливості вивчення драматичних творів на уроках української літератури

Своєрідна художня система нової української драматургії формувалася на «перехресті» традицій драми XVIII ст. – професійної (шкільна драма в усіх її жанрових різновидах, культивована в Києво-Могилянській академії, розходилася по всіх слов'янських країнах) і народної (вертепна драма). Остання, втім, також часто використовувала сакральні сюжети й у значній своїй частині, як і інтермедії, творилася спудеями. Відтак драматургія XIX ст. зберігала – хоч і з суттєвими видозмінами (передусім то був крен до фольклорно-ритуальних форм) – традиції духовної літератури, пов'язаної з життями святих, схильної до відображення не так зовнішніх обставин, як внутрішнього світу людини і прихильності до розмаїття персонажів – масок (від персонажів «селянського пантеону» до представників різних шарів суспільства – сучасного й минулого). Відтак, «саме в драматургії почали найсміливіше пробиватися нові смаки й тенденції», а конкретно – відхід від традицій бурлеску [68, с. 75].

Методика опрацювання драматичного твору на уроці літератури.

Поширеними є такі форми роботи:

- а) самостійне читання учнями твору;
- б) коментар учителя перед вивченням п'єси про сценічне її втілення;
- в) коментоване читання;
- г) читання в ролях;
- д) створення мізансцен;
- е) виразне читання;
- ж) історичний коментар;

з) зачитування й аналіз діалогів і монологів, вагомих для ідейно-художнього аналізу.

Готуючись до уроку, на якому вивчатиметься драматичний твір, учителю слід пам'ятати, що його зміст сприймається на основі монологів і діалогів дійових осіб, адже саме з монологів-роздумів, розмов двох, трьох, кількох героїв п'єси складається зміст драматичного твору.

Виділимо фактори, від яких залежить успішність сприйняття й аналізу драматичного твору в школі:

а) уміння учнів під керівництвом учителя визначити особливість, характер конфлікту, визначити основну дію, основні етапи її розвитку, розташування персонажів твору;

б) організувати належне прочитання тексту драматичного твору, навіть тоді, коли твір вивчався не текстуально, а в системі певної теми.

в) організувати роботу з учнями з метою розвитку відтворюючої уяви.

Як свідчать психологи, у процесі читання драматичного твору в учнів гірше працює відтворююча уява в порівнянні з процесом роботи з епічним чи ліричним твором. Цей факт пояснюється відсутністю авторських відступів, авторських характеристик, описів та ін. З метою розвитку відтворюючої уваги варто запропонувати учням таку форму роботи над драматичним твором: скласти коментар режисера до окремих картин, дій твору. Спираючись на монологи, діалоги, учні прагнутимуть уявити поведінку героїв, пояснити вчинки героїв, прокоментувати динаміку змін, що сталися протягом тієї чи іншої дії.

Тобто робота учнів буде спрямована на розвиток відтворюючої уяви, мислення.

Це завдання реалізується у питаннях:

— підберіть декорації до I дії комедії І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля».

— Які почуття, на вашу думку, може викликати у глядачів остання дія трагедії І. Карпенка-Карого «Сава Чалий»?

— Яким ви уявляєте головного героя твору І. Карпенка-Карого «Сава Чалий»?

У кожного учня – власне бачення, своє міркування.

У вступному слові до вивчення драматичного твору доцільно буде використовувати матеріали:

- 1) про історію написання драматичного твору;
- 2) наведення оцінки літературознавців, критиків про того чи іншого драматурга, який вивчається;
- 3) зачитування уривків зі спогадів очевидців, який резонанс мав той чи інший твір, поставлений на сцені;
- 4) демонстрація фотокарток спектаклю, вистави і т.п. з метою захопити учнів, зацікавити автором, твором [36, с. 214].

Учні повинні знати, що в драматичному творі головне місце посідає конфлікт. І може він мати соціальний, психологічний, побутовий характер. Саме від типу характеру залежить розвиток сюжету, групування персонажів, вчинки героїв. У творі може бути одна дія – головна, провідна і бувають другорядні.

Головна проблема – усвідомлення учнями внутрішнього змісту поведінки і вчинків персонажів. Прийоми:

- 1) дати характеристику поведінки героя в даній дії, у певній ситуації;
- 2) як розкривається характер героя в діалозі з певним персонажем;
- 3) як характеризує себе герой у монологі;
- 4) чим був викликаний саме такий психологічний стан героя;
- 5) організувати розмову з дискусійних питань.

Якщо читається текст на уроці то попереднє завдання з метою випередження подій може звучати так: якою, на вашу думку, може бути заключна сцена?

Практикують такі форми роботи: образне розв'язання поставленого завдання:

- чия роль найбільше сподобалась?
- Якби ви як актор мали вибір – кого б ви зіграли? Чому? Чи хотіли б щось змінити? З якою метою?
- Яким ви бачите цього героя (зовні, характер, стосунки)?

Для кращого сприймання учнями п'єс І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля» та «Сава Чалий» потрібно використовувати наочний матеріал, зокрема таблиці, роздавальний матеріал, кросворди, мультимедійні презентації.

Учні також повинні усвідомлювати, що конфлікт є основною рушійною силою драми.

Складні протиріччя в суспільстві породжували відповідну гостроту конфліктів у драматичних творах. Вони мали різноманітне забарвлення: від гострополітичних, громадянських і глибоко філософських до сімейно-побутових та інтимних, що, зрештою, визначало жанрову своєрідність творів і стилів, що проростали з минулих шарів і творчо видозмінювались, залежно від художньої самобутності кожного драматурга, як митця.

Зрозуміло, що при цьому нових ознак набували основні драматичні види – трагедія, драма, комедія, трагікомедія тощо, відбиваючи якісно нові зміни в духовному житті, зумовлені добою національного відродження в Україні.

Конфлікт зумовлює розвиток сюжету і розстановку персонажів.

Конфлікт (лат. зіткнення, сутичка) – зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, супроводжуваних складними колізіями. Конфлікти бувають громадські, виробничі, побутові, тобто залежно від сфери життєдіяльності людей. Вони, творчо трансформовані уявою митця відповідно до його задуму, живлять конфлікт художніх творів і реалізуються передусім у

сюжеті: тому сюжет трактують як форму художнього освоєння і здійснення конфлікту [68, с. 82].

Залежно від динаміки зародження, розгортання, загострення і розв'язання конфлікту виділяють компоненти сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка).

Художній конфлікт має в собі зародок цілісності твору, авторського світобачення, естетичну мотивацію всіх компонентів твору.

Якщо від античності до новітніх часів домінували яскраві конфлікти у формі зіткнення сутички небуденних особистостей (трагедії Ескіла, Сенеки, Шекспіра, Мольєра, Бомарше) то наприкінці XIX ст. та у XX ст. в літературі освоювалися такі способи розкриття конфлікту, які вимагали співтворчості читачів і глядачів, пильної уваги до підтексту, до гри тих мотивів, які вирували в душах дійових осіб, але не виходили на поверхню сюжету.

Підсумовуючи сказане, зауважимо, що робота учнів над драматичним твором вимагає врахування специфіки жанру, особливостей сприймання його учнями, а також тих дидактичних вимог, що ставляться до вивчення літератури. Тільки на цій основі можна забезпечити високу результативність уроків, на яких учні осмислюють драматичний твір.

3.2. Методичні рекомендації щодо вивчення драматургії І. Карпенка-Карого в старших класах закладів загальної середньої освіти

Вивчення драматургії Івана Карпенка-Карого в старших класах закладів загальної середньої освіти має важливе літературно-освітнє та виховне значення, оскільки творчість митця є вершинним явищем української класичної драматургії та органічною складовою театру корифеїв. Методичні рекомендації щодо її опрацювання мають враховувати як специфіку драматичного роду, так і вікові, психологічні та пізнавальні особливості старшокласників.

Передусім учителю доцільно акцентувати увагу на історико-культурному контексті творчості І. Карпенка-Карого. На вступному етапі

вивчення драматургії митця рекомендується розкрити особливості розвитку українського театру кінця XIX століття, діяльність театру корифеїв, суспільні умови, у яких формувався письменник як драматург і громадський діяч. Такий підхід сприяє цілісному розумінню художніх ідей п'єс та їхньої соціальної спрямованості.

Важливою методичною засадою є урахування жанрової специфіки драматичних творів І. Карпенка-Карого. У процесі аналізу п'єс («Хазяїн», «Сто тисяч», «Мартин Боруля», «Сава Чалий», «Безталанна» тощо) варто поєднувати літературознавчий і сценічний підходи. Учням необхідно пояснювати, що драматичний твір призначений не лише для читання, а й для сценічного втілення, тому особливу увагу слід звертати на діалоги, ремарки, конфлікт, динаміку дії, мовну характеристику персонажів.

Ефективним є використання проблемно-тематичного аналізу, який передбачає осмислення провідних ідей драматургії І. Карпенка-Карого: соціальної нерівності, влади грошей, моральної деградації особистості, конфлікту між духовними цінностями та матеріальними інтересами, проблем честі, гідності й національної самосвідомості. Постановка проблемних запитань стимулює учнів до критичного мислення, аргументованого висловлення власної позиції та співвіднесення художніх конфліктів із сучасною дійсністю.

У методичному плані доцільно широко застосовувати інтерактивні та діяльнісні методи навчання. Зокрема, ефективними є рольове читання фрагментів п'єс, інсценізація окремих сцен, робота в малих групах над характеристикою персонажів, складання «психологічних портретів» героїв, порівняльний аналіз образів (наприклад, Пузиря і Калитки). Такі форми роботи активізують емоційно-ціннісне сприйняття твору та сприяють глибшому засвоєнню змісту. Так, на нашу думку, доцільною була б інтелектуальна розминка:

- Де і коли народився І. Карпенко-Карий? *(29 вересня 1845 року в слободі Арсенівці неподалік від Єлисаветграда на Херсонщині, сьогодні – Бобринецький район).*
- Що ви знаєте про його родину? *(Батько – управитель поміщицького маєтку, мати – селянка).*
- Де минуло дитинство майбутнього драматурга? *(На Єлисаветградщині).*
- Назвіть його справжнє прізвище? *(І. К. Тобілевич).*
- Поясніть походження псевдоніму митця. *(Псевдонім поєднує в собі ім'я батька та улюбленого літературного персонажа Гната Карого – героя п'єси Т. Г. Шевченка “Назар Стодоля”).*
- Ким був батько за походженням? *(Зубожілим дрібним шляхтичем, дворянином).*
- Де навчався І. Карпенко-Карий? *(В Бобринецькому повітовому училищі).*
- Де і ким працював? *(Писарчуком станового пристава в містечку Мала Виска, пізніше став канцеляристом міської управи).*
- З якою метою письменник користувався псевдонімом? *(Боявся переслідувань поліції).*
- Коли і де помер письменник? *(15 вересня 1907 року в Берліні).*
- Де похований І. Карпенко-Карий? *(В Україні на кладовищі в селі Карлюжини біля хутора Надія).*

Або ж робота з картами. Наприклад:

Робота з картками

Картка 1.

Як ви розумієте слова Мартина: “...Тепер другий світ настав: треба чина, дворянства?”

Картка 2.

Чи згодні ви з логікою Мартина: “...Заживу настоящим дворянином: собак разведу, буду на охоту їздить, у карти грати?”

Картка 3.

До чого довело Мартина і його сім'ю прагнення здобути дворянство? Що мав на увазі Гервасій, сказавши: “...І все то дворянство наробило?”

Картка 4.

Чи поділяєте ви думку Клеонта: “Соромитися тих, від кого небо дало тобі народитися на світ, блищати у суспільстві придуманим титулом, видавати себе не за те, що ти є насправді, – це, на мій погляд, ознака душевної низості?” Поясніть свою відповідь.

Картка 5.

Кому належать слова: “От йолоп так йолоп! Другого такого у цілому світі не знайдеш?” Чи передають вони ставлення автора до Журдена?

При вивченні драми «Мартин Боруля» доцільно застосувати таку інтерактивну карту:

Таблиця «Гроші, багатство»

Чому Мартин Боруля прагнув бути дворянином? Для чіткості, очевидно, є сенс згрупувати позитивні й негативні асоціації, викликані поняттям “Гроші, багатство”. Учні можуть додати ще більше асоціацій, які потім занесуть у таблицю.



Здобуття багатства		Використання багатства	
Позитивні сторони	Негативні сторони	Позитивні сторони	Негативні сторони
Бережливість Праця Розум Господарство	Шахрайство Обман Експлуатація Вбивство Крадіжки Злочини Жадібність Жорстокість	Засоби транспорту Красивий одяг Допомога біднішим Хороша квартира Книги Концерти Можливість побачити світ Благодійність Подарунки Господарство Лікування Можливість навчатися, де хочеш Гідність Впевненість	Наркотики П'янство Зневага до бідніших

Після закінчення вивчення теми, учні повинні:

- Знати основні віхи життєвого і творчого шляху драматурга, про “театр корифеїв”. Розуміти причини просвітницьких ідейних пріоритетів світогляду письменника.
- Вміти визначити жанр драматичного твору. Знати зміст п'єси “Мартин Боруля”, вміти розповісти про історичну основу твору.
- Вміти схарактеризувати головного героя, розуміти причини його особистої драми. Характеризувати інших персонажів п'єси. Визначити головний конфлікт твору. Вміти розкрити значення творчості І. Тобілевича для розвитку української драматургії.
- Ввібрати в себе любов до театру. Усвідомити, що життєва позиція кожного творить стан усього суспільства. Усвідомити негативні наслідки компромісних рішень (компроміс переконань – шлях до зради).

Інші інтерактивні матеріали подаємо у Додатку 1.

Важливе місце у вивченні драматургії І. Карпенка-Карого посідає робота з мовою п'єс. Учителеві варто звернути увагу на стилістичне багатство діалогів, використання просторіччя, іронії, сатири, народної фразеології. Аналіз мовлення персонажів допомагає учням усвідомити художні засоби створення комічного й трагічного ефектів, а також розкрити авторське ставлення до зображуваних подій.

Доцільним є також залучення міжпредметних зв'язків – з історією України, мистецтвом, культурологією. Перегляд фрагментів театральних постановок або екранізацій п'єс Карпенка-Карого, порівняння різних сценічних інтерпретацій сприяє формуванню естетичного смаку старшокласників і розумінню багатоваріантності художнього прочитання драматичного тексту.

У процесі підсумкового етапу вивчення творчості драматурга рекомендується застосовувати творчі завдання: написання есе, рецензій на виставу, створення проєктів («Карпенко-Карий і сучасний театр», «Актуальність соціальних конфліктів у п'єсах драматурга»), дискусії та дебати. Такі види роботи сприяють формуванню читацької, культурної та громадянської компетентностей учнів.

Отже, методично обґрунтоване вивчення драматургії І. Карпенка-Карого в старших класах має базуватися на поєднанні історико-літературного, текстуального й сценічного аналізу, використанні активних і творчих методів навчання та орієнтації на особистісно значуще осмислення художніх ідей. Це забезпечує не лише глибоке засвоєння літературного матеріалу, а й виховний вплив класичної української драматургії на формування світогляду старшокласників.

Висновки

Ім'я І. Карпенка-Карого стоїть у першій ряді корифеїв українського театру. Активний громадсько-культурний діяч, талановитий організатор театральної справи, він був і найвидатнішим українським драматургом другої половини XIX – початку XX століття, відавши народові понад сорок років своєї творчої діяльності спочатку в самодіяльному, потім у професійному театрі.

Творчість І. Карпенка-Карого – вершина української драматургії 80-90-х років XIX – перших років XX ст. Драматург продемонстрував глибинність аналізу соціальних конфліктів, справжню, а не показну народність, яка полягала не в простих запозиченнях з фольклору й етнографії, а в збагаченні його творів народною мудрістю. Мова його героїв, хоч і позначена особливостями південноукраїнських говорів, яскраво індивідуалізована, насичена фразеологізмами, приказками і прислів'ями, специфічними термінами, підслуханими в сільській глибинці і в чиновницько-бюрократичному середовищі, у різних суспільних верствах.

Народна пісня в п'єсах І. Карпенка-Карого не грає ілюстративної ролі, як це часто трапляється в творах драматургів, що культивували у творенні характеру чи руханні дії твору. Всі п'єси І. Карпенка-Карого позначені динамічністю дії, яскравою сценічністю, що забезпечувало їм успіх у глядача. Майстер діалогу, І. Карпенко-Карий не гребував таким традиційним засобом, як монолог, особливо внутрішній, який, однак, ніколи не порушував загальної динаміки твору. У кращих п'єсах І. Карпенка-Карого завжди спостерігається єдність змісту і форми. Психологізм його героїв розкривається в конкретних подіях, у думках і вчинках, що ріднить його з російськими драматургами О. Островським і Л. Толстим, з творами західноєвропейської психологічної драми.

Як ніхто з українських драматургів другої половини XIX ст., І. Карпенко-Карий розгорнув широку картину життя українського народу, показавши

класову диференціацію в його середовищі, опоетизувавши красу духовного світу простих людей і сатирично висміявши звиродніння панівних верхів.

Розвиваючи дві паралельні тенденції в українському театрі – романтичну і реалістичну, які органічно взаємодоповнювались, І. Карпенко-Карий створив свій театр, який, спираючись на традиції, що йшли від І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка і Т. Шевченка, сягнув вершин критичного реалізму, цілком відповідаючи духові часу, естетичним потребам тогочасного глядача і глядача наступної епохи.

Десь із року 1894-го про І. Карпенка-Карого говориться в трьох іпостасях – як про невтомного керівника трупи, чудового артиста й талановитого драматурга. Особливо високо оцінювала критика гру І. Карпенка-Карого в його комедіях «Сто тисяч» і «Мартин Боруля». Театр був його життям. Доля народу-трудника завжди хвилювала кровно зв'язаного з ним письменника. Тому, незважаючи на адміністративні переслідування і «цензурні кліщі», він до кінця життя залишився вірним своїм демократичним поглядам на суспільне життя і вимагав широкого і вільного розвитку високоідейного мистецтва для народу. Творчість його, близька й зрозуміла народові, продовжує жити на сцені радянського театру і допомагає в боротьбі з пережитками ненависті до всього потворного в житті й побуті і любові до чесних трудящих людей, до своєї вітчизни.

Дослідження у першому розділі показало, що на визрівання демократичного світогляду і зокрема на формування естетичних поглядів І. Карпенка-Карого великий вплив мали різноманітні чинники. Це і суспільство, в якому він жив (важка доля людей, кріпацтво, його батько – зубожілий шляхтич, а мати – кріпачка), а також ідеї революціонерів-демократів, особливо Шевченка, Белінського і Добролюбова. Проте щирі любов до мистецтва загалом та театру зокрема І. Карпенку-Карому привила ще з дитячих років його матір.

У своїх драмах і комедіях він продовжив і розвинув досягнення І. Котляревського і Т. Шевченка. Комедії О. Грибоєдова, М. Гоголя і особливо О. Островського були зразком для нього як комедіографа. Тобото, прокладаючи нові шляхи в українській драматургії, він свідомо орієнтувався на великих російських драматургів. Усю свою увагу І. Карпенко-Карий спрямовує на розкриття складної психологічної драми героїв. Причина їх важких страждань криється в обставинах тогочасної дійсності.

Досліджуючи драматургію І. Карпенка-Карого в другому розділі, зокрема п'єси, які вивчаються зараз у шкільній програмі «Мартин Боруля» та «Сава Чалий», можна зазначити, що конфлікт його драматичних творів носить, як правило, соціальний характер. У своїх комедіях драматург торкнувся зображення пореформеної дійсності, показав появу нових соціальних станів («Сто тисяч», «Хазяїн»), викрив людські вади («Суєта», «Житейське море»). Драматург показав згубне прагнення людини покращити своє соціальне становище («Мартин Боруля») та розкрив трагедію народного вождя («Сава Чалий»). Таким чином І. Карпенко-Карий звернувся до тематики сучасної йому доби. Відображаючи складні економічні стосунки, він виявив ненависть народу до носіїв насильницького режиму і породжених ним деморалізуючих сил. Драматург викрив хижацьку психологію, що руйнує і їх власні душі, і душі порядних людей. Таким чином, І. Карпенко-Карий утвердив новий напрям у драматичній літературі – реалістичну комедію й драму і через них розкрив свій погляд на згубну владу грошей над особистістю. Окрім того драматург виявив справжнє новаторство в побудові фабули, у використанні нових прийомів і засобів характеристики дійових осіб.

У третьому розділі розкрито роль братів Тобілевичів, зокрема І. Карпенка-Карого, у становленні театру корифеїв, подано методика вивчення драматичних творів на уроках української літератури на прикладі драматургії І. Карпенка-Карого.

Отже, І. Карпенко-Карий був новатором, основоположником соціальної комедії в українській літературі. Засоби комізму, витворені ним, свідчать про високу культуру мови й художню майстерність автора. Головною заслугою І. Карпенка-Карого в історії українського театру є драматургічна творчість. Але крім того, як артист, режисер, вихователь артистичної молоді й організатор театральної справи, він разом з іншими корифеями зробив багато в справі демократизації українського театру, утвердження у ньому реалістичної сценічної майстерності. Цим і заслужив собі місце найвидатнішого українського драматурга і почесне ім'я корифея українського театру.

Список використаної літератури

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919 та інші праці. Київ: ВІП, 2003. 418 с.
2. Бабенко О. Кобзар і корифеї. Народне слово. 2004. 6 березня. С. 4.
3. Бандура О. Українська література: Хрестоматія для 8 кл. гуманітарних гімназій, ліцеїв і шкіл з поглибленим вивченням предмета. 2-ге вид., перероб. Київ: Освіта, 1998. 554 с.
4. Бицак В. Компаративний аналіз комедій «Міщанин-шляхтич» Мольєра та «Мартин Боруля» І.Карпенка-Карого: урок української літератури у 10 кл. *Українська мова та література. Шкільний світ*. 2010. № 38–40. С. 9-11.
5. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. Київ: Мистецтво, 1948. 328 с.
6. Борщевський В. М., Крижанівський С.А., Хропко П.П., Українська література, Київ, 1990. С. 18-24.
7. Величко О. Розвиток драматургії і театру. Творчість І.Карпенка-Карого. *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2009. № 22-23. С. 24-36.
8. Вертій О. Народні джерела типізації в драматургії І.Карпенка-Карого. *Українська література в загальноосвітніх школах*. 2000. № 4. С. 23-32.
9. Вієвський В. З творчої лабораторії комедіографа. *Слово і час*. 1995. № 9-10. С. 14-17.
10. Галабутська Г. Життя і творчі обрії Карпенка-Карого. *Дивослово*. 1995. № 12. С. 44-45.
11. Гапієнко К. Трагедія особистості у п'єсі І. Карпенка-Карого «Сава Чалий»: 10 кл. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2008. № 3. С. 48-49.
12. Голик О. Один із батьків новочасного українського театру: І.Карпенко-Карий і розвиток театрального мистецтва в Україні. *Українська*

мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2011. № 10. С. 22-29.

13. Горошко Н. Історична драма І.Карпенка-Карого «Сава Чалий». Урок української літератури в 10 кл. *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2009. № 9. С. 19–22.

14. Градовський А. «Стара моя думка на тім огні згоріла...» Комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич» та І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля». *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1998. № 3. С. 15-16.

15. Гуль І. «Любіть театр як я його люблю...» (урок української літератури за творчістю І.Карпенка-Карого). *Все для вчителя*. 2010. № 34–35. С. 75–76.

16. Дем'янівська Л. Іван Карпенко-Карий. Життя і творчість: Навч. посіб. К.: Либідь, 1995. 144 с.

17. Єфремов С. Вибране: Статті. Наук. розвідки. Монографії / Упоряд. Є. Соловей. К. 2002. С. 319-321.

18. Іваненко Ю. Жанри драматургії Тобілевича. *Театр*. 1937. № 7. С.24-27.

19. Івашків В.М. Українська романтична драма 40-60-х років ХІХ ст. Київ: Наукова думка, 1993. 185 с.

20. Історія української літератури др. пол. ХІХ ст. / За ред. В.Н. Поважної, М.С. Грицяя. Київ: Вища школа, 1986. С. 307–328.

21. Історія української літератури 70-90-х років ХІХ ст.: У 2-х т.: Т.1: Підручник для студентів філол. спец. вищ. навч. закладів / За ред. Н.М.Гаєвська, О.Д.Гнідан та ін. Київ: Логос, 1999. 614 с.

22. Кміт Ю. Карпенко-Карий (Іван Тобілевич). *ЛНВ*. 1900. № 7. С. 32-46.

23. Лапузіна О.В. І.Карпенко-Карий Трагікомедія «Мартин Боруля: урок української літератури 10 кл.». *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2012. № 2. С. 14 – 17.

24. Літературознавчий словник-довідник / І.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. Київ: Академія, 1997. 752 с. : іл. (Nota bene!).
25. Лопатинський Ф. «Сава Чалий» (До постановки в Держтеатрі «Березіль» режисером Ф.Лопатинським). *Нове мистецтво*. 1997. № 5. С. 18-23.
26. Майстер драми: Драматичні твори І.Карпенка-Карого: Навч. посіб. / Упоряд. А.Чічановський. Київ: Грамота, 2004. 246 с.
27. Макуха Л. Трагікомедія І. Карпенка-карого «Мартин Боруля». Дворянство як міф про краще життя. *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2011. № 14. С. 8–12.
28. Малютіна Н. Явище жанрової інтерактивності у драматургії І.Карпенка-Карого. *Слово і час*. 2008. № 1. С. 53–61.
29. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича. Твори: В 6-ти т. Т. 6. К., 1931. 379 с.
30. Мар'яненко І. Про І. Карпенка-Карого (Тобілевича). *Урок української*. 2008. № 1-2. С. 55-56.
31. Молотюк Т. Інтегрований компаративний крок за п'єсами Мольєра «Міщанин-шляхтич» та І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля». *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2011. № 10. С. 31-34.
32. Мороз З. П. Відображення дійсності в драматургії першої половини ХІХ ст. На позиціях народності. Київ: Знання, 1990. 268 с.
33. Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХ ст. (фольклорна традиція і жанр). Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. Київ, 1996. 292 с.
34. Мороз Л. Драматургія *Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн. Кн. 2: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка*. Київ: Либідь, 1996. С. 352 – 373.
35. Мороз Л. Нова реалістична драма в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Проблеми історії та теорії реалізму української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст.). Київ, 1991. 235 с.

36. Неділько В. Я. Методика викладання української літератури в середній школі. Київ: Вища школа, 2005. 246 с.
37. Новиков А. І. Карпенко-Карий в контексті літературно-мистецького життя др.пол. ХІХ – п. ХХ ст.: український театр. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2010. № 3. С. 2–8.
38. Новиков А. Марко Кропивницький і Харківщина: Розвідки, гіпотези, документи. Харків: Майдан, 2000. 184 с.
39. Оладько Т. Жанрово-стильові особливості комедії І. Карпенка-Карого «Чумаки». *Українська мова і література в школі*. 2010. № 7. С. 21–39.
40. Павлів І. Історична трагедія І. Карпенка-Карого «Сава Чалий»: спарений урок у 10 кл. *Дивослово*. 2010. № 11. С. 21–30.
41. Падалка Н. Вивчення творчості І. Карпенка-Карого в школі: посіб. для вчителя. 3-є вид. Київ: Рад. школа, 1990. 152 с.
42. Падалка Н. Життя і творчість І. Карпенка-Карого. Київ, 1997. 39 с.
43. Парацин В. І. Карпенко-Карий «Хазяїн»: Посібник для 10 кл. Харків: Ранок, 1999. С. 52-53.
44. Перлини духовності: Твори української світської літератури від часів Київської Русі по ХVІІІ ст.: Навч. посіб.: В 2-х кн. / Упорядн. Різупа В. Київ: Грамота, 2003. С. 420-421.
45. Петлюра С. Пам'яті І. Тобілевича (Карпенка-Карого). *Дивослово*. 1995. № 8. С. 4-7.
46. Пільгук І. І. Карпенко-Карий (Тобілевич): Біограф. повість. Київ: Молодь, 1996. 296 с.
47. Працьовитий В. Проблема розшарування української нації в трагедії «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство* / редкол.: М. П. Ткачук, Р. Т. Гром'як, О. Глозов та ін. Тернопіль, 2009. Вип. 1(26). С. 126-140.
48. Садовнікова О. Міжпредметні зв'язки у процесі формування навичок пошуково-дослідної діяльності (на прикладі вивч. твору І. Карпенка-

Карого «Сава Чалий»). *Українська література в загальноосвітній школі*. Київ, 2003. № 3. С. 40-44.

49. Садовський М. Мої театральні згадки. Київ: Держ. вид. образотворч. мистецтва і муз. літератури, 1996. 203 с.

50. Синельников М. М. Із книжки «Спогади». Спогади про Марка Кропивницького. Збірник, 2000, с. 46 – 50.

51. Скрипник І. І.Карпенко-Карий (І.К.Тобілевич). Літературний портрет. Київ: Держлітвидав, 1980. 111с.

52. Словник літературознавчих термінів / За ред. В.М.Лесин, О.С.Пулинець. Київ: Рад. школа, 1985. 432 с.

53. Спогади про І.Карпенка-Карого: Збірник / Упоряд., вступ. ст., прим. Г. Пилипчука. Київ: Мистецтво, 1987. 307с.

54. Спогади про Карпенка-Карого: збірник сучасників І.Карпенка-Карого / Упоряд. В. Ілляшенко. Київ: Мистецтво, 2006. с. 71–84.

55. Стеценко Л. І. Карпенко-Карий: життя і творча діяльність. Київ: Держлітвидав, 1997. 307 с.

56. Ткачук М. Вождь і народ у трагедії «Сава Чалий». Київська старовина. 1996. № 2-3. С. 124-127.

57. Тобілевич С. Корифеї української сцени *Спогади про Марка Кропивницького*. Збірник, 2000, с. 50 – 52.

58. Українська класична п'єса: В 2 т. Т.2 / За ред. К.Литвинчук. Київ: Мистецтво, 1992. 560 с.

59. Українська література в середній школі. Курс методики / Під ред. Т.Ф. Бугайко і Ф.Ф. Бугайко. 2-ге вид. перероб. і допов. Київ: Рута, 2008. 390 с.

60. Уроки житейської мудрості: листи І.К.Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей. *Вітчизна*. 1991. № 5. С. 167-175.

61. Цибаньова О.С. Літопис життя і творчості І.Карпенка-Карого. Київ: Дніпро, 1967. 451 с.

62. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку. *Франко І. Зібр. тв.: У 50-ти т. Т.41.* Київ: 1984. с. 510-512.
63. Франко І. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Драми і комедії *Франко І. Зібр. тв.: У 50-ти т. Т.31.* Київ: 1981.
64. Франко І. І. Тобілевич (Карпенко-Карий). Твори у 20-ти т. Т. 18. Київ: Держлітвидав, 1955.
65. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. *Франко І. Зібр. тв.: У 50-ти т. Т.41.* Київ, 1984. с. 391–400.
66. Фурсова Л. Мистецькі паралелі: Мольєр «Міщанин-шляхтич» – І.Карпенко-Карий «Мартин Боруля»: компаративний ідейно-тематичний аналіз. *Зарубіжна література в навчальних закладах.* 2004. № 4. С. 16-20.
67. Хропко П. Комедія «Хазяїн» у контексті драматургії І.Карпенка-Карого. *Укр. мова і літ. в школі.* 1993. № 11. с. 24-31.
68. Хропко П. Українська драматургія першої половини ХІХ ст. Київ: Наукова думка, 1988. 375 с.
69. Шнайдер Б. І. Трагедія «Сава Чалий» І.Карпенка-Карого і українська історична драма ХІХ ст. Київ: Видавництво АН УРСР, 1959. 275 с.
70. Шубравський В. Є. Українська драматургія першої половини ХІХ ст. Київ: Либідь, 1999. 110 с.

Додатки

Додаток 1.

Кросворд до вивчення драми «Мартин Боруля»

1.												
			1.	К	О	В	Є	Л	Ь			
			2.	Д	О	Р	А	Н	Т			
			3.	О	М	Е	Л	Ь	К	О		
4.	Ж	У	Р	Д	Е	Н						
				5.	Д	О	Р	І	М	Е	Н	А
6.		Л	Ю	С	І	Л	Ь					
М	А	Р	И	С	Я							

По горизонталі:

1. Слуга Клеонта (Ков'єль).
2. Граф, закоханий у Дорімену (Доріант).
3. Наймит Борулі, у якого в місті вкрали речі (Омелько).
4. Головний герой твору "Міщанин-шляхтич" (Журден).
5. Маркіза, до якої залицяється пан Журден (Дорімена).
6. Дочка Журдена (Люсіль).
7. Дочка Мартина Борулі (Марися).

По вертикалі:

1. Жанр творів “Міщанин-шляхтич” Ж. Б. Мольєра та “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого.

Додаток 2.

Опорні цитати до вивчення драми «Мартин Боруля»

Пан Журден	Мартин Боруля
Журден. Я хочу пройтися трохи в новому вбранні, показати себе в місті, та глядіть мені: йдіть слідом за мною, не відставайте ні на крок, нехай усі бачать, що ви мої лакеї.	Мартин. Тепер другий світ настав: треба чина, дворянства; а поки-то вилізеш в люде, станеш на дворянську ногу, то багато клопоту!
Пані Журден. Горенько! Цього ще бракувало! Що ти нап’яв на себе, чоловіче? Чи не надумав часом людей посмішити, що вбрався, наче городнє опудало? Чи хочеш, що б на тебе пальцями тицяли?	Омелько (про себе). Поки був чоловіком – і не вередував, а паном зробили – чорт тепер на нього й потрапе.
Пані Журден. З твого поводження давно вже всі сміються.	Гервасій. Я тебе, Мартине, не пізнаю: поки ти не ганявся з дворянством, був чоловік, як і всі люде; тепер же десь тебе вкусила шляхетська муха, і так дворянство у тебе засвербіло, що ти рівняєш себе із Красовським...
Пан Журден. Хіба не велика честь для мене, що така вельможна особа так до мене вчащає, називає мене своїм дорогим другом і вважає мене собі за рівню? Нікому й на думку не спадає, які послуги він мені робить. а при а при всіх він буває такий ласкавий до мене, що мені аж самому стає незручно.	Мартин. А важко і в дворянстві жить: розходу, розходу – самим робить якось не приходитьсья...
Дорант. Ручуся вам, що другого такого навіженого, як оцей наш дивак, не знайдеш!	Мартин. Бог дасть, дочку пристрою, тоді заживу настоящим дворянином: собак розведу, буду на охоту їздить, у карти грать.
Ков’єль. От йолоп так йолоп! другого такого в цілому світі не знайдеш!	Марися (одна). Таке щось чудне у нас робиться, що хоч із хати тікай!.. Чую я, що батько все про дворянство балакають, а ніяк не розберу, чого то дворянці стидно робить. Дивно... Перше батько казали, що всякий

	чоловік на світі живе затим, щоб робить, і що тільки той має право їсти, хто їжу заробляє: тепер все навиворіт. Мартин. Дворянство треба любити, а другої любові нема на світі!.. Мартин. Ох, дочко, ти не знаєш, як тяжко хлопом бути, усіх бояться, усіх лічить вищим від себе! І дай Бог, щоб ти не знала; а я всього поспробував і знаю. Гервасій. І батька треба збити, щоб він з дворянської зарубки зіскочив, бо все хазяйство піде прахом, а чиновника з тебе не буде... Гервасій. Воно ж тебе в хворобу угнало, глянь на себе... воно тебе посварило з Красовським і зо мною, - всі біди твої від нього!.. Хазяйство ледве живе, а дворянство без розуму й без науки хліба не дасть. Послухай мене: спали всі бумаги, щоб і не свербіло, бо ти слабкий на дворянство і умреш від цієї хвороби.
--	--