

тивованих епізодів і т. п. — також було нічим іншим, як натуралізацією дійсності. А зловживання піснями посилювало мелодраматизм як образів, так і самої дії. В результаті виникала фальшива картина життя народної маси, що поставала перед глядачем то як стовпище людей з найдріб'язковішими інтересами та низькими інстинктами, то як юрба нестримних п'яниць і розбишак, то як безжурне плем'я пейзан, що танцює й співає.

Висуваючи на передній план або «надприродну» пристрасть, або курйозні випадки, або розважально-декоративний бік побуту, перебільшуючи, а то й прикрашаючи такі темні його боки, як п'янство, надмірно гіперболізуючи в людині нахил до злодіянь, антиреалістична драма залишала при цьому невисвітленим головне: соціальні обставини життя людини та її психологію, обумовлену тими обставинами. На сцені відбувались драматичні події, але справжні їх причини для глядача лишались невідомими. Не видно було в цих п'єсах, як добре сказав М. Комаров з приводу драми «Неспарована пара» Недолі, «звідкіля нещастя звалюється»¹. Це були, користуючись визначенням Салтыкова-Щедрина, ті «метеликові» драми, які лише пурхали над життям і до краю поверхово зачіпали його явища. Завдання ж драми, за твердженням матеріалістичної естетики, полягало зовсім не в тому, щоб відобразити подію більш або менш криваву, а в тому, щоб з'ясувати читачеві смисл цієї події і розкрити внутрішню її історію»². Це під силу було тільки реалістичній драмі, творці якої дотримувались принципу вірності життєвій справі і в своїй творчості спирались на кращі досягнення світової, зокрема російської класичної драматургії і естетичної думки.

Кращі, передові теоретики мистецтва і видатні драматурги завжди відстоювали принципи художньої правдоподібності у відображенні почуттів і переживань людини, з'ясування смислу зображуваних подій, розкриття внутрішньої їх історії. Ще Шекспір вустами Гамлета в сцені репетиції «Мишоловки», висловлюючи обурення проти тих вистав, де «автори рвали пристрасть на шматки, на лахміття, щоб оглушити глядачів»³, твердив, що мета драматичного

¹ «Зоря», 1886, № 13—14, стор. 243.

² Н. Е. Салтыков-Щедрин, Рецензия на роман «Воля» А. Скворонского, Полное собр. соч., М., 1937, т. V, стор. 355.

³ Цит. в перекладі М. М. Морозова «Избр. статьи и переводы», М., ГИХЛ, 1954, стор. 379.

мистецтва — «не переступати скромності природи... показувати добродетелі її власні риси... Акторів, що намагалися «переіродити» самого Ірода, слід було б, за словами Гамлета, жорстоко карати¹. Ці думки Шекспіра про необхідність правдоподібності пристрастей людських у драматичному мистецтві були розвинуті потім у працях Дідро і особливо Лессінга. Заперечуючи ті класицистичні канони, антиреалістична драма, насичена етнографічними і побутовими подробицями, остільки дріб'язково деталізувала обстановку, що за всім цим герої і події зникали зовсім.

Особливо зловживали автори антиреалістичних побутових п'єс горілкою і піснями. В драмі Недолі «Неспарована пара» персонажі п'ють «сивуху» протягом майже всієї другої половини I дії, у третій дії Параска до нестями споює головну героїню. В п'єсі «Помста...» горілка летить річкою: основний герой, Степан, п'є безупинно і допивається до галюцинацій, парубки, що з'являються в гості до Оксани, одразу виймають з кишень «скляного антихриста», говорять переважно про випивку, прославляють її в піснях і п'ють напропале; завжди «під градусом» перебувають Хівря, Бельдій, музиканти; улюблена пісня веселого парубка Куцого починається такою строфою:

На те в мене в горлі дірка,
Щоб лилась туди горілка,
Я горілку в горло лив,
Та все горе затопив!

Ця відчайдушна пиятика доводить Степана до диких вчинків, для всіх же інших осіб п'єси «Помста...» вона є немовби найвищим благом життя. Так перекручувались і принижувались духовні інтереси народу.

Пісня в антиреалістичних драмах часто зводилась до атрибута пустої розваги і була найлегшим способом, слідування якому приводило до холодної схематизації почуттів і переживань людини, до перетворення героїв драми на простої «рупори часу», як пізніше визначив Ф. Енгельс. Д. Дідро вважав, що, відображаючи душевні рухи, художник повинен виходити з правди самої природи. Тільки правда природи, людина як вона є, за твердженням Дідро, є основою правдоподібності мистецтва. «Підіть у шинок, — радив

¹ Цит. в перекладі М. М. Морозова «Ізбр. статті п переклади». М., ГИХЛ, 1954. стор. 379.

він художникам,— і ви побачите, як виглядає розлючена людина. Шукайте вуличної пригоди, будьте спостерігачами на вулицях, у садах, на базарах, вдома, і ви складете для себе вірні уявлення про справжній рух у всіх життєвих діях»¹. А скласти і дати ясне уявлення про справжній рух життя в художньому творі, драматичному особливо, — це значить розкрити перш за все джерела, внутрішню історію і смисл подій, які відображаються, вчинків людини, проникнути в її психологію і почуття. Це мав на увазі і Лессінг, коли говорив, що в драмі «слід дізнаватись не про те, що зробила та чи інша людина, але що зробить кожна людина з певним характером за певних умов»², і що «будь-яке побудження», будь-яке переживання в ній повинне бути «логічним і природним»³.

Вимоги, що їх висувала найбільш передова на той час у Західній Європі естетика, ґрунтувались на живому творчому досвіді видатних драматургів і успішно здійснювались ними. Реалістична драма, звертаючись до тем кохання і ревнощів, родинних радостей і нещастя родинного та і всіляких інших інтимних відносин і переживань, завжди проникала в душу людини, психологічно вірно мотивувала її вчинки і переживання. При цьому любовну і родинну трагедію вона, як правило, виводила далеко за межі родинності й побуту, даючи широку картину соціального життя того чи іншого часу. Ще в «Отелло», наприклад, із історії кохання і ревнощів, де ці почуття і зв'язані з ними переживання вперше були відображені в такому могутньому своєму виявленні, виникла трагедія не просто кохання і ревнощів, а «трагедія обманутого довір'я»⁴. За влучним висловом Пушкіна,— «Отелло від природи не ревнивий — навпаки: він довірливий»⁵. Вигадана зрада Дездемони — це для нього крах мрії про людське благородство, про ідейне життя, яке ґрунтується на ширості відносин і повному довірі між людьми. І першоосновою цього краху, як і усього конфлікту даної трагедії, було непримиренне протиріччя між чесними, благородними людьми і світом егоїзму, пошлості, неправди

¹ Дені Дідро, Собр. соч., ГИЗЛ, М., 1946, т. VI, стор. 216.

² Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., 1936, стор. 76.

Підкреслено Лессінгом.

³ Там же, стор. 95.

⁴ М. М. Морозов. Избр. статьи и переводы, ГИХЛ, М., 1954, стор. 42.

⁵ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., АН СССР, М.—Л., 1949, т. VII, стор. 515.

і диких забобонів¹. Так із трагічної історії кохання поставав конфлікт загального за своєю суттю характеру.

Приблизно те ж саме можна сказати про конфлікт іншої трагедії Шекспіра — «Ромео і Джульєтта», і драми Шіллера «Коварство і любов», де правда в іншому аспекті і в іншому стилі, ніж у згаданих творах англійського драматурга, але також показано, що джерелом трагізму торжествуючого кохання були феодальні суспільні відносини з їх підступством, жорстокістю і несправедливістю.

Ми не випадково тут, підходячи до аналізу тих реалістичних п'єс українських класиків другої половини ХІХ ст., в яких головна увага приділена зображенню великого, але нещасливого кохання, інтимних пристрастей людських і «родинних» трагедій, згадали про видатних західноєвропейських драматургів і теоретиків драми, зокрема і перш за все про Шекспіра і Лессінга. Класичні твори великого серцевида постійно привертали до себе увагу українських драматургів, глибоко хвилювали їх і були для них високим зразком драматичного мистецтва, особливо у відношенні проникнення в психологію людини і розкриття її душевних порухів. «Читаю Шекспіра. Що за сила слова, що за глибина думки? — захоплювався Панас Мирний... — 300 років минуло, як не стало Шекспіра... 300 років — легко сказати, багато води утекло, багато дечого перевернулось, багато дечому навчилися, а заглянути в душу чоловічу глибоко-глибоко, в його серце, і виявити, розказати, що у них робиться у час лихої долі, у час великої радості, нещастя, горя, — виявити те все словами, як Шекспір, ще ніхто не навчився... О! глибоко, глибоко вона (пісня Шекспіра — *З. М.*) хвата вас за серце, але у вашу душу таку несказанну тугу за Ліра, за Отелло і радість за Корделію, Дездемону, Офелію, що ви плачете із приливу нескazanного горя і нескazanної радості»².

Зрозуміло, Панас Мирний, кажучи в 70-х рр. ХІХ ст., що ніхто ще не навчився заглянути в душу людини і відобразити словами її переживання з такою силою і глибиною, як Шекспір, явно перебільшував. Але справа не в цьому, а в тому, що із цього щоденникового запису видно, яке величезне враження справляла на Панаса Мирного творчість

¹ М. М. Морозов, Избр. статьи и переводы, ГИХЛ, М., 1954, стор. 42.

² Панас Мирний, Юнацькі щоденники, «Радянське літературознавство», 1950, № 14, стор. 125. Цей запис датований 6 березня 1870 р.

великого англійського драматурга, особливо його вміння проникати у всі тайники людського серця.

М. Кропивницький в 70-і рр. в час свого перебування у російських трупах, з захопленням виконував ролі в «Отелло» (Отелло, Першого сенатора), «Гамлеті» (1-го актора), у драмі «Марія Стюарт» (Тальбота)¹. Кілька разів і дуже настійливо радив він галичанам, які не позбавлені були права ставити іноземну класику українською мовою, звернутися до «глибоких творів» Шекспіра, висловлюючи при цьому бажання допомогти їм в постановці «Гамлета», «Венеціанського купця» та «Отелло»². А в своїй драмі «Олеся», в сцені бесіди Балтиза з Воздвиженським (10 ява I дії) він їдко висміяв неучько-нігілістичне ставлення обивателів: як до театру взагалі, так і до творів Шекспіра зокрема. В уявленні бурсака-міщанина Знаменського «Гамлет» визначний лише тим, що це «страшна трагедія... з смертоубийством» і що в ньому є «чудак» і великий «сміхотвор» — гробокопатель.

М. Старицький одним з перших серед українських письменників з «душевним трепетом», як сам він відзначав³, переклав в 1882 р. «Гамлета» на свою рідну мову.

І. Карпенко-Карий задовго до початку своєї драматургічної творчості, ще на кінці 60-х рр, будучи на канцелярській службі в Бобринці, ходив пішки в Єлисаветград (а це понад 50 км), сидів там під театром цілий день, щоб тільки дістати білет на спектакль «Отелло»⁴. Ця трагедія і особливо образ її головного героя, в ролі якого виступав у той день Олрідж, справили на Карпенка-Карого таке велике враження, що він, як згадувала С. В. Тобілевич, «і через тридцять років після того, знаючи вже напам'ять роль Отелло»⁵, «умів передати хоч і незрозумілі для нього звуки англійської мови, але такі запальні, кипучі, відривчасті, зо всіма переходами, від ніжності до громового гуркоту розгуканої ревності озвірілого Отелло»⁶. Перебуваючи на служ-

¹ Збірник, «Марко Лукич Кропивницький», К., 1955, стор. 504.

² Там же, стор. 161.

³ Див. передмову М. Старицького до «Гамлета» в його перекладі, К., 1882, стор. II(2).

⁴ С. В. Тобілевич. Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) К., 1945, стор. 70.

⁵ Рукопис — С. Тобілевич, «Спогади», ч. II стор. 198.

⁶ С. В. Тобілевич. Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) К., 1945, стор. 71.

бі в Єлисаветграді в 70-х на початку 80-х рр., Карпенко-Карий у ряді своїх рецензій на спектаклі різних труп неодноразово і з справжнім пієтетом відгукувався про твори Шекспіра. Трагедію «Гамлет» він називав великим твором, її головного героя — образом людини «з великою душею, сповненою тисячі сумнівів»¹, колосальною особою²; а «Коперника Ліра» — величним³. Із однієї з цих рецензій Карпенко-Карого видно також, що він уважно вивчив статті Белінського про Шекспіра і про виконання його п'єс російськими акторами, зокрема Мочаловим⁴. І характерно, що для Карпенко-Карого звернення до Шекспіра завжди служило засобом обґрунтування передусім принципу правдоподібності у зображенні людських пристрастей, переживань і характеру людини. Так, наприклад, порівнюючи виконання ролі Гамлета деякими посередніми акторами і талановитим артистом Івановим-Козельським, Карпенко-Карий писав: «Будь-який любовник-актор вважає своїм обов'язком вивчити Гамлета і поспробувати свої сили і, значить, не дивно, якщо бідного Гамлета терзають всі без розбору. Одні кричать в цій ролі, думаючи «заморозити в жилах глядачів кров», другі просто декламують; але в більшості випадків дерев'яна лялька, — живої людини з великою душею, сповненою тисячі сумнівів, не вдається відтворити... Іванов-Козельський, який бачив, мабуть, багатьох акторів у ролі Гамлета, безсумнівно помічав у грі їх відсутність живої людини; але талант п. Козельського вказав йому, де саме криються ті вади, які роблять Гамлета дерев'яною лялькою. Жодної натяжки, жодного невчасного вигуку — все це просто і природно, як того може побажати серйозна публіка, знайома з Гамлетом не з одних тільки театральних вистав»⁵. А в кінці свого творчого шляху, в комедії «Життєве море», Карпенко-Карий гостро сатирично висміяв тих акторів, які профанували образи класичної драматургії, зокрема образи трагедії «Отелло». Головний герой згаданої комедії, талановитий артист Іван Барильченко обурювався тим, що одна з актрис, яка виконувала роль Дездемони, в той момент, коли Отелло — Іван Барильченко вже над тру-

¹ «Елисаветградский вестник», 1880, 8 лютого, № 16.

² Там же, 1880, 10 лютого, № 17.

³ Там же, 1880, 16 березня, № 30.

⁴ Там же, 1880, 8 лютого, № 16.

⁵ Там же. Підкреслено нами — З. М.

лом героїні проголошував вражаючий душу монолог, «захарчала, мов недорізане поросся», спричинивши цим гомеричний регіт у залі.

І. Франко ще з юнацьких років захоплювався Шекспіром, про що сам писав М. Драгоманову у відомому автобіографічному листі і розповідав читачам у таких своїх, не позбавлених автобіографічного елемента творах, як «Борис Граб» (1890) і «Гірчичне зерно» (1903). Пізніше це захоплення привело Франка до глибокого і всебічного вивчення і засвоєння творчості англійського драматурга. Він переклав на українську мову «Короля Ліра»¹ і ряд сонетів Шекспіра, що в них оспіване кохання як високе людське почуття² і що для нас, у даному випадку, являє також значний інтерес.

Але ще важливішим, мабуть, є те, що Франко вперше в українській критиці широко висвітлив творчість великого серцевида, розкривши джерела і давши докладний аналіз ряду його творів³.

Не вдаючись у детальний розгляд української шекспіріани, створеної І. Франком⁴, відзначимо, тільки, що він, аналізуючи твори Шекспіра, кожного разу підкреслював, що його велич, сила і поетичне очарування полягає передусім у глибокому проникненні в найпотаємніші закутки душі людської, у правдоподібності характерів і складних соціально-психологічних колізій. Так, розглядаючи драму «Юлій Цезар», Франко відзначив, що в ній «основне прагнення» Шекспіра спрямоване на те, щоб «вилущувати в кожній події її психологічні мотиви, поглиблювати і освітлювати драматичними способами психологічні конфлікти в душі героїв»⁵. Торкаючись драми «Антоній і Клеопатра», Франко захоплювався більш за все тим «чудовим знанням» «всіх

¹ Архів І. Франка, Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. № 3.

² І. Франко, Твори, К., 1955, т. XV, стор. 171—174.

³ Див. передмову І. Франка до п'єс Шекспіра: «Гамлет», «Макбет», «Коріолан», «Приборкання непокірної», «Юлій Цезар», «Ромео та Джульєтта», «Багато галасу даремно», «Антоній і Клеопатра», «Король Лір», «Міра за міру», які вийшли в 1899—1902 рр. українською мовою в перекладі П. Куліша (І. Франко, Твори, К., 1955, т. XVIII, стор. 309—401).

⁴ Це ґрунтовно висвітлено в дослідженні М. С. Шаповалової «Франко як дослідник і перекладач Шекспіра» (Рукопис кандидатської дисертації. Львівський державний університет, 1951).

⁵ Франко, Твори, К., 1955, т. XVIII, стор. 351.

тайників жіночої душі»¹, що його виявив Шекспір, створюючи образ головної героїні.

Страшними подіями в «Королі Лірі» Шекспір, за безразним висловом Франка, настроює на високі реєстри душі героїв, «натягає їх, мов струни на арфі, щоб видобути з них найчистіші, найглибші тони людського серця». І робить він це не заради безцільного копання в душі людини, а для того, підкреслює Франко, «щоб роздягти королівський маєстат із усіх обслон людської конвенієнції та виплеканого віками самодурства і показати в королі їх людське ество»², щоб дати нам «не фамілійну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на фамілійному тлі»³.

Характеризуючи трагедію «Ромео і Джульєтта», Франко з захопленням говорив, що вона піднята Шекспіром на недосяжну височінь загальнолюдської, типової любовної трагедії. А торкаючись того головного, чим захоплює вона читача (глядача), Франко писав: «Головна принада її — той чар молодості і свіжості, те поетичне сяйво, яким обліскані всі фігури, та простота і сила чуття, яка надає... індивідуальній і випадковим явищами обставлений любовній історії вищу силу і правдивість тисячів любовних історій»⁴.

Франко не дарма тут, згадуючи про «випадкові явища», сказав, що ними «обставлена» любовна історія в «Ромео і Джульєтті». Саме — тільки «обставлена», тобто в якійсь мірі зв'язана з випадковими явищами, а не загалом ґрунтується на них. Цим він, власне, підкреслював те, що у Шекспіра випадково поставало лише як додаток і одна з своєрідних форм виявлення об'єктивної необхідності, яка була головною основою подій в житті героїв та їх долі. І нібито для того, щоб краще обґрунтувати цю думку, він ще на початку своєї передмови до трагедії «Ромео і Джульєтта» твердив, що вона є дуже важливою як «документ англійського Ренесансу, що коріниться в глибокій старовині та живе соками гуманістичної доби»⁵. Словом, для українських драматургів-реалістів творчість Шекспіра була одним із найдосконаліших зразків художнього засвоєння світу,

¹ Франко, Твори, К., 1955, т. XVIII, стор. 377.

² Там же, стор. 386.

³ Там же, стор. 387.

⁴ Там же, стор. 362. Підкреслено нами — З. М.

⁵ Там же, стор. 356.

розкриття з допомогою драматичних засобів складних суспільних відносин і душевного життя людини особливо.

Добре знайомі були українські драматурги, зокрема Карпенко-Карий і особливо Франко, з тим, як ще у XVIII ст. принцип художньої правдоподібності у зображенні людських почуттів і переживань у драмі палко обстоювали Дідро і Лессінг. Більш того, Карпенко-Карий, наприклад, висуваючи вимогу реалістичного відображення на сцені переживань людини, посилався при цьому не лише на творчість Шекспіра, але й на висловлювання Дідро¹.

Франко так само спирався на Дідро, але особливо часто звертався до висловлювань Лессінга, і саме в тих випадках, коли йому треба було акцентувати увагу на необхідності зв'язку літератури з соціальною дійсністю та на правдоподібності при зображенні життя, переживань і прагнень людини². Одним із яскравих прикладів цього може бути, зокрема, його стаття «У нас нема літератури» (1881). У названій статті Франко, різко критикуючи низькопробне сочинительство галицьких письменників—«народовців» і «москвофілів», далеке «від життя і правди так, як небо від землі»³, і, говорячи про необхідність рішучого повороту літератури до життя, звертав увагу української критики на ту виключну роль, що її відіграли в боротьбі за реалізм Лессінг та Белінський і подібні до них «неблагонадійні люди»⁴. Лессінг в Німеччині, як і Белінський в Росії, говорив Франко, був одним з тих видатних мислителів, які «вказали, що найвища ціль літератури, поезії, штуки є чоловік, правдивий, живий чоловік, людська одиниця і людська громада»⁵. Після них література «зійшла на землю, між людей... напилась теплої, живої крові, почала говорити, чути і дивитися на світ по-людськи».

В іншій статті, присвяченій творчості Я. Врхліцького, Франко, критикуючи його драму «Бар-Кохба» за догматичність конфлікту, посилався при цьому — для підтвердження свого погляду — на авторитетне твердження Лессінга, що «догматичні... конфлікти, муки і смерть за віру не мо-

¹ «Елисаветградский вестник», 1879, 21 вересня, № 102.

² І. Франко, Твори, К., 1955, т. XVI, стор. 44—45, 49—50, 106, 391, т. XVII, стор. 68, 182, 194, 308; т. XVIII, стор. 286, 409.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

жуть бути основою трагедії», оскільки вони виключають можливість «трагічного конфлікту в душі героя і не в силі збудити в нас повного, широко людського співчуття»¹.

Можна було б, звичайно, згадати ще про таке саме поштиві і уважне ставлення українських драматургів також до Шіллера, Гете, Гюго та інших великих західноєвропейських письменників. Однак ми навмисно обмежуємось тут передусім іменами Шекспіра, Дідро і Лессінга, оскільки висловлювання українських драматургів про їх творчу спадщину мають, можна сказати, найближче відношення до тієї проблеми, яка тут ставиться.

До всього сказаного слід лише додати, що класики української драматургії, при всій своїй повазі до Шекспіра, творчість якого вони вважали одним із найбільших досягнень драматургічного мистецтва, аж ніяк не були схильними до того, щоб просто копіювати його. Мудрі висловлювання Дідро і Лессінга про драму також не були для них непохитними канонами. Для них, особливо для Франка і Карпенка-Карого, було ясно, що бездумне, рабське наслідування навіть найвидатніших художників є згубними для таланту, для мистецтва, що вічних законів естетики нема і бути не може.

Франко, наприклад, ще на початку своєї творчої діяльності, рішуче відкидаючи теорію непохитності естетичних правил, що її захищала буржуазна критика, писав: «Тисячні естетичні правила поставали і зникали в протязі століть— для нас вони зовсім пропали і стали пустою формою; головне діло — життя»². Словом, вони знали, як знав ще й Белінський — скористуємось тут його словами, — що «кожна з... трагедій (від Софокла до Гете і Шіллера — З. М.) є хорошою сама по собі і для свого часу, але жодна з них не може називатися вічним типом»³, і трагедія навіть «самого Шекспіра»⁴ не годиться для нових часів, у тому розумінні, що сучасну їм дійсність «неможливо відобразити у дусі і формі шекспірівської драми»⁵.

Значення зберігала майстерність Шекспіра, його уміння проникати в суть явищ, у психологію людини особливо,

¹ І. Франко. Твори, К., 1955, т. XVIII, стор. 286, Розрядка І. Франка.

² І. Франко, Твори, К., 1955, т. XVI, стор. 11.

³ В. Г. Белинский, Собр. соч., т. II, стор. 716.

⁴ Там же, стр. 716.

⁵ Там же.

на що головним чином і звертав увагу Лессінг, посилаючись на його твори. Саме тому Франко і вважав, що творчість таких видатних драматургів минулого, як Шекспір і Шіллер, крім свого пізнавального значення, може бути корисною школою для українських артистів і драматургів, особливо в умовах Галичини, де за тих часів репертуар театру був забитий низькопробними салонними мелодрами і оперетками. Якщо вже звертатись до західноєвропейського репертуару, підкреслював Франко, то при цьому слід рішуче відмітати «оперетку і салонні п'єси, а впроваджуючи тільки винятково, як школу для артистів, твори класичної європейської драматургії (Шіллера, Шекспіра і т. п.)»¹. Звернення до таких творів, за переконанням Франка, допомагало б діячам українського драматичного мистецтва вдосконалювати свою майстерність, «придивлятися ближче до доколишнього суспільного життя, студіювати його типи і характерні прояви»², глибше відображати душевний світ героїв своєї епохи.

Але ще більшого значення в цьому відношенні для українських драматургів-реалістів II пол. XIX ст. набули, звичайно, більш близькі їм за часом і споріднені за ідеями і образами класичні твори української та російської літератури, а також праці й висловлювання кращих представників російської естетичної думки. Це було для них справді невичерпне джерело збагачення творчого досвіду. В українській та російській реалістичній літературі як попередніх десятиріч, так і свого часу, вони, крім тих творів, що в них були відображені відкриті, «видимі», так би мовити, класові суперечності, і стикалися герої ворожих соціальних світів, — про що говорилося уже в попередніх розділах, — мали перед собою немало і таких творів, що в них життя поставало іншими своїми численними сторонами. У ряді поем, романів, повістей та оповідань російських і українських письменників, а також п'єс російських драматургів, увага зосереджувалась переважно на побутовому й душевному, інтимному житті людини, на родинно-побутових відносинах героїв і особливо — відносинах «по серцю», на любовних історіях. Але й при цьому також давались широкі художні узагальнення життєвих явищ, також всебічно і проникливо розкривався зв'язок індивідуального життя особи

¹ І. Франко, Твори, К., 1955, т. XVI, стор. 198.

² Там же.