

ПЕРШІ СПРОБИ РОМАНТИЧНОЇ ДРАМИ

(„Переяславська ніч“ і „Сава Чалий“ М. Костомарова)

I

Молодше покоління харківських поетів, поширивши ідейні обрії української літератури, разом з тим виступило з новими жанрами в романтичному стилі і до них в першу чергу треба зачислити драматичні спроби М. Костомарова — „Сава Чалий“ 1838 року, „Переяславська ніч“ 1839 року, видрукована в альманасі „Сніп“ 1841 року, кілька незакінчених спроб і нездійснених задумів, про які він згадує в листах і, нарешті, трагедія „Кремуций Корд“ російською мовою. Дві перші закінчені драми Костомарова, не зважаючи на позитивні про них одзиви в сучасній критиці, не мали успіху в українській театральній практиці і відомий покажчик М. Комарова „Українська драматургія“, нотуючи передруки наймізерніших п'єсок (ознака очевидного успіху на сцені), не наводить жодного прикладу окремого передруку окремого драматичних творів Костомарова. Непожиточними виявилися вони для сцени і швидко були забуті читацькою публікою. Хоч і робилися спроби спопуляризувати їх ширше — російський переклад „Переяславської ночі“ О. Корсуна і стаття про переклад О. Скабічевського, але справа від цього не покращала. Єдиною конкретною посвідкою впливу Костомаровських п'єс було те, що на тему „Сави Чалого“ написав у 80-х роках драму Ів. Тобілевич під тою ж назвою. Факт цієї непопулярності нотує історик українського театру Д. Антонович, порівнюючи популярність драми Шевченка „Назар Стодоля“ з Костомаровськими п'єсами: „Завдяки своїй незвичайній сценічності і характерно змальованим типам „Назар Стодоля“ досі зостається репертуарною п'єсою українського театру, в той час як трохи раніше написані історичні п'єси Костомарова „Сава Чалий“ 1838 року і „Переяславська ніч“ 1840 року на сцені зовсім не прищепилися“¹⁾.

Очевидно, в зв'язку з такою непопулярністю на сцені, обійдені були драми Костомарова і в історико-літературних оцінках

¹⁾ Д. Антонович. 300 років українського театру. Прага. 1925. Ст. 64 — 65.

і характеристиках. Правда, вони не були замовчані, але якось не вміщувались в характеристиках драматичних жанрів 20—40-х років XIX століття. М. Зеров, в своїй праці „Нове українське письменство“, в спробі подати сумарний образ розвитку української драми, виводить типові її прикмети з двох опер Котляревського. „Розвиваючись на ґрунті оперет Котляревського, всі вони (цебто п'єси 20—40-х років) немов ілюструють дальший вплив на українську драматичну творчість російських „п'єс с куплетами“ і слідом за ними відносяться до давнього, ще псевдокласичного літературного жанру (значно підсантименталеного в душі нової літературної моди)“¹⁾. Автор має на увазі такі речі, як „Чорноморський побит“, „Купала на Івана“, „Чари“, „Сватання в Римхах“ і т. д. цілком до речі не зачисляючи сюди п'єс Костомарова, хоч і написані вони були в один час з деякими із названих.

П. Рувін: в статті присвяченій спеціально ранній українській драмі, намагається встановити вже деяку еволюцію драматичних жанрів у бік збільшення етнографічного фольклорного матеріалу, що виявляється насамперед в переході від побутових до баладних тем (під впливом романтизму) і в збільшенні пісенних партій, що в таких творах, як „Чари“ К. Тополі, набирають домінуючого значіння. „Чари“, з одного боку, завершують один процес у житті української драматургії, з другого — розгортають нову сторінку в ній. Виникши з перейнятої суцільним настроєм народної пісні-балади про те, як Маруся Гриця отруїла, цей твір по суті є не так п'єса, як низка малюнків, що драматизують цей сюжет. Пісень у п'єсі дуже багато, розмовні сцени правлять інколи за з'єднувальні сцени поміж ними... Але кінчаючи одну лінію в розвитку української драматургії, починали „Чари“ другу.

Попередні п'єси українські знали різні варіанти на тему невдалого з тих чи інших причин кохання. До рясних сліз доходила вже історія Наталки, досить серйозний опір дала Маруся в п'єсі Кухаренка, але самий жанр цих п'єс підказав глядачеві вже обов'язково шасливий розв'язку. П'єса ж Тополі переносить акцію в сферу драматичної колізії: Галя не з тих дівчат, що примиритися можуть з тим, що кохатиме милий іншу. А через це неминучий трагічний кінець — смерть, вперше в українському драматичному творі. Щоправда, мав цей автор певно більший хист до карикатурної комедії; не пощастило йому в „Чарах“ і дати велике драматичне напруження, показати, як зростає одчай дівчини її вагання щодо дальших вчинків тощо. Цікавий, проте, вже самий факт — питання поставлено, а разом з тим порушено і трагічний шасливий сюжет комічної опери²⁾.

¹⁾ М. Зеров. Нове українське письменство 1924. Ч. I. Ст. 101.

²⁾ П. Рувін Ів. Котляревський і театр його часу. „Рання українська драма“ „Книгоспілка“ 1928.

Зрозуміло, що, характеризуючи в такий спосіб ознаки нової української драматургії 20—40-х років, автор не доходить до драм Костомарова, вже позначених рисами, яких ми ще не находимо в „Чарах“ Тополі. Не тільки трагічне закінчення відрізняє їх від комедій Котляревського, але й цілий ряд моментів тематичного, стилістичного порядку і в першу чергу історичні теми і маловаження, особливо в „Переяславській ночі“, фольклорним і побутовим кольоритом, що становив невід'ємну рису українських п'єс не тільки на початку ХІХ століття, але й пізніше до появи модерної драми. Якщо п'єса К. Тополі є ніби переходною формою до нових драматичних жанрів, то драми Костомарова треба уважати за перші спроби нових романтичних форм драми. Цікавість до тем історичних, до змалювання цілих історичних епох, заманіфестував Костомаров не тільки в двох своїх закінчених творах, але в цілому ряді недоведених до кінця задумів. Крім пізніше написаних „Історичних сцен 1649 р.“, з листів до Срезневського довідуємось про трагедію „Косинський“, що загинула від пожежі у О. Корсуна, про трагедію з римської історії про „Мученицю Хевронію“, нарешті видрукував трагедію російською мовою „Кремудій Корд“. Цілком зрозуміло, що перехід до нової тематики не був тільки формальним, авторові доводилося уводити і нові ситуації, і нових героїв, і нове ідеологічне спрямування, незнане в традиціях Котляревського. І тут в першу чергу мусів зустрітися Костомаров з традиціями Шекспірової трагедії, що в формуванні романтичної драматургії відіграли значну і показову роль. В історичних трагедіях Шекспіра, в його психологічно-ідеологічних засобах трактування літературних персонажів, побачили прихильники нової літературної школи ті художні концепції, що відповідали „духу“ нового часу. В російській літературі світове значіння трагедій Шекспіра було відчуте до романтизму, ще Карамзін зрозумів „модерність“ трагедій Шекспіра, а на самому початку століття в російській періодичній пресі раз-у-раз зустрічаємо захоплені характеристики його творів, що починали ніби еру „Шекспіріянства“ в російській літературі. „Бесмертний Шекспір равняется (ежели не превосходит) со всеми трагиками в ученом свете. Творения его все образцы; не по правилам театрального искусства, но по изяществу живописи, характеров и сердца человеческого“¹⁾. Починається доба тем, переважно історичних з кривавими драматичними закінченнями, зразок якої находимо хоча б в „Борисе Годунове“ Пушкіна, виведення на сцену героїв з далеко складнішим діяпозоном переживань, як то було в сентиментальних операх, що страждають не тільки від неподіленого кохання, але й на хворобу владолюбства

1) Корифей или ключ литературы. Кн. II. Мельпомена. — Славнейшие стихотворцы трагические.

(історичні хроніки Шекспіра, Макбет, Юлій Цезар і ін.) і на інші людські пристрасті. Костомаров, взявшись до історичних тем, мусів зіткнутися з традиціями Шекспіра, оновити звичайні персонажі українських комедій новими психологічними рисами, і драма „Сава Чалий“ має в центрі героя з жаждою влади, найпоширеніший тип героя у Шекспіра, хоч автор взяв матеріал із народніх історичних пісень. Для цієї уваги до європейських традицій, варто зазначити, що Костомаров 30—40-х років інакше дивився на завдання української літератури ніж у роках 80-х. Коли для старого Костомарова українська література не має даних для виходу на широкий європейський шлях, що її значіння бути „літературою для домашнього обихода“, літературою народньою, то молодий Костомаров був досить поміркованим аматором народньої пісні і етнографії, хоч і написав монографію „Об историческом значении рус. народных песен“. В листі до Ізм. Срезневського, оцінюючи літературний матеріал альманаху „Сніп“, він висловлюється проти надмірного етнографізму в творах українських авторів, співробітників „Снопа“. „Если говорит правду, то за исключением Г. Петренка и Писаревского (сына того свящ.) все прочее (о своих судить я не буду) носят на себе отпечаток, если не совершенной бесталанности, то совершенного безвкусыя. Правда, исключу из этого соч. самого издателя, но они очень слабы по изобретению. *Старания прикидываются мужиком портит нашу бедную литературу.* До того еще большая часть писателей этой новой школы выгнанные семинаристы. Это может служить рекомендацією за их литературный вкус“. Не могли задовольняти так само Костомарова і сюжетні та композиційні риси, що ними позначилися „Чари“, чи „Купало на Івана“. „У нас вышла — пише він в іншому листі до І. Срезневського — опера „Купало на Івана“, изданная с ужасными опечатками. Что касается до внутренности ее, то она имеет все достоинства в языке. Драматизма в ней нет ни на полушку“¹⁾. Драматизму в тому глибокому розумінні, як його дав Шекспір, в великій розмаїтості трагічних ситуацій, звичайно, не міг побачити у своїх попередників Костомаров, але ж, разом з тим, він належно оцінив те нове, що давали шекспірівські традиції, пишучи в пізнішому листі до Срезневського про його історичні хроніки з великим захопленням. „Пана Тихоновича, коли побачите, подякуйте за Шекспіра: я його вже прочитав і дуже, дуже мені гарно було читати його, лучше всего мені сподобавсь Річард III“²⁾.

І не зважаючи на те, що в основу сюжету „драматичних сцен“ про Саву Чалого взято відому народню пісню, ситуації накреслені в цьому творі, власне плян, в якому накреслені головні пер-

1) З листа від 1840 року. Оригінал в рукописев. відділі Акад. Наук СРСР.

2) З листа від 1839 року. Оригінал в рукописном відділі Ак. Наук СРСР

сонажі, безперечно накреслено за Шекспіром. Вже комплекс тих емоцій, що складають психічний портрет головного героя, значно складніший і відмінніший від варіяцій Петруса з „Наталки Полтавки“ в п'єсах 20—40-х років. Жадоба влади є основною пружиною вчинків Сави, що сподівається добутись її через свою популярність серед казачства і несподівано зустрічає переможного суперника і претендента на гетьманство в особі свого батька Петра; обдурена надія гонить його до єдиної потіхи, до коханої дівчини, але тут новий удар. Він дізнається, що до неї присватувався, хоч і безуспішно, його найширший приятель Гнат Голий, який пізніше робиться йому найлютішим ворогом. Ображений в своїх почуваннях, Сава переходить до ляхів і там під опікою Конецпольського живе надією на гетьманство, яке йому приобіцяне. Але, разом з тим, і тут вириваються нові приводи до мук вагання. Від нього вимагають згоди на унію і це, кінець-кінцем, змушує його порвати з ляхами і опинитися в фатальній самотності поміж двома таборами, і врешті загинути від руки запорожців.

Колізії, в яких опиняється герой, мають признаки шекспірівських трагедій. Трагедія Сави має свої геніальні аналогії в історії Макбета, Юлія Цезаря, а найближче Коріолана. Коріолан, ображений в своїх почуваннях диктатора, тікає з Риму, щоб потім збройною рукою приневолити до послухання неподаячних римлян, притягнувши на допомогу вольських, давніх ворогів римської республіки. Кінець Коріолана — смерть, як і Сави. В монологах Сави, звернутих до невдячних козаків, чуємо відгуки гірких нарікань на римлян Коріолана:

„Вы — стая подлых сук. Дыханье ваше
Противней мне, чем вонь гнилых болот!
Любовью вашей дорожу я столько,
Как смрадными, раскиданными в поле,
Остатками врагов непогребенных!
Я изгоняю вас: живите здесь
С безумием и малодушьем вашим!
Пусть тень беды вас в дрожь и в страх кидает,
Пускай враги, встряхнувши гривой шлемов,
Шлют бури вам отчаянья в сердца!
Храните дольше вашу власть и право —
В изгнание гнать защитников своих.
Покуда, наконец, глупцы, придется
Вам на себе изведать слишком поздно,
Что враг ваш — сами вы. И пусть тогда
Чужой народ придет на вас, безумных;
И в рабство вас рабов возьмет без боя!
Я презираю вас и город ваш!
Я прочь иду — есть мир и кроме Рима“¹⁾.

В тих же асоціаціях проривається і гнів ображеного Сави, що, відчуваючи гірку від них кривду, разом з тим, свідомий, як і

¹⁾ В. Шекспир. Изд. Брокгауза - Ефрона. 1903. Т. IV. Ст. 184.

Коріолан, того, що вони колись відчують в ньому потребу. Відправлю собі молебін, заберу свою худобу, що колись отсею (показує на шаблю) собі залучив, поклонюся свому батькові і всім добрим людям. . . поцілую рідну землю. . . тай поминай як звали! Піду куди очі дивляться. Коли я їм не до мислі, так і вони мені байдуже. У ляхів землі багато: може вони, як спом'януть про тебе, яке колись я їм лихо завдавав, та визнають яка за тебе була мені заплата, приймуть мене до себе, та ще більше зважатимуть ніж ти, за кого я от тут (показує на груди) аж шість ран залучив“.

Але Коріолан весь живе почуттям помсти до своїх земляків і тому цілком логічно звучить в його устах промова до недавнього ворога, Авфідія, вождя вольських, із закликом допомогти йому розправитись із римлянами.

„Когда ты хочешь Риму отплатить
Жестокой мезтью за свои обиды,
Решайся разом — случай пред тобой.
Перед тобою мститель и сподвижник.
Бери меня, а я готов сражаться
Как лютой дух из адской глубины
Против моей отчизны зараженной“.

В той же час Сава почував свої обов'язки перед рідною країною і своєму добродієві Конецьпольському у відповідь на його пропозицію про унію, підносить гірку пилюлю, ціною втрати свого вигідного становища: „Але, пане, я не прийшов до тебе, щоб ми мов купці на ринку об своїй вірі торгувались. Ти ж, пане, сам чоловік і розумний і вчений, уваж сам: воно правда, проти сього нічого казати, що наказують, то треба сповняти, але так. . . з твоєї мислі, з твого щирого серця скажи мені, пане: як се тобі здається, що нас так утісняють? Далибі не знать — що ви робите з нами! Не було б у нас почвар, ні бунтів, жили б ми, як брати рідні з собою, коли б ви нас хоч як людей важили. . .“ і т. д.

Постать негативного персонажу Гната Голого з його подвійною грою, з цілою сіттю інтриг, якими він оплутує Чалого, знову таки становить собою постать далеко складнішу, ніж це ми бачили у попередніх п'єсах і задуману, очевидно, на штиб шекспірівського Яго з трагедії „Оттело“.

В такому широкому пляні накреслено було головні персонажі драматичних сцен, але разом з тим, цей широкий задум не було доведено до щасливого кінця в багатьох пунктах. ^{Перш за все,} історична епоха, в яку діють герої, була досить схематично накреслена, бо головним матеріалом стала пісня про Саву Чалого, та й то взято її в фальшивій редакції із „Запорожской Старини“, в якій події із Чалим односились до 1639 року, в той час, як Сава Чалий жив в добу гайдамаччини у XVIII столітті. Про це признається і сам Костомаров в своїй автобіографії: „В фе-

врале 1838 года я принялся писать драматическое произведение и, в течение трех недель сотворил Саву Чалого, взявши содержание из известной народной песни, но сделал большую историческую ошибку произвольно отнесши события, восплаемые в этой песне, к первой половине XVII века, тогда как оно относилось к первой половине XVI века". Цілком зрозуміло, що текст пісні, не даючи навіть загальних указівок про характер епохи, як відбувалися події, не давав авторові матеріалу для історичної екзотики, навіть в такій мірі, як це бачимо в історичному романі і повісті Вальтер-Скотівського типу, що поширена була в європейській літературі на початку XIX століття. Оперти-ся на якісь інші матеріали Костомаров, що тільки щойно почав цікавитися українською „народністю“, не встиг, бо, по власному визнанню, знання його про минувшину України в 30-х роках були зовсім лихенькі: „О прошедшей истории Малороссии я имел сведения преимущественно по Бантыш-Каменскому“. Одійшовши від етнографічної манери Котляревського і, разом з тим не маючи конкретної уяви про епоху, автор мусів ставити своїх персонажів до деякої міри „в безвоздушном пространстве“. Починається дія десь у степу, без точніших означень географічних Сидять тут козаки (очевидно не запорожці, а лейстровики) і в загальних фразах, взятих, очевидно, з Бантиша-Каменського, спогадують про Острияницю, Гуню, про утиски ляхів, скаржаться на непорядки в козацькому війську і т. д. „Ех, братища, не те колись у давні роки було, за батька нашого Конашевича, як ні перся проклятий лях, так ні не те, щоб якнебудь так... бувало духу козацького лякаються! А доставалося і татарві, і туркові, і всім. А що здобиченьки? І, боже милостивий... і т. д.“. Нарешті, приходять козаки до спасенної думки, що єдиною можливістю запобігти анархії в козацькому війську є обрання гетьмана, якого і обирають без зайвих заволікань тут же серед степу. Ця нібито обставиночна дія, що має стати за експозицію до драми, одбирає майже всю першу сцену, небагато лишаючи місця для зв'язки. У третій і четвертій діях знову таки всупереч всяким історичним традиціям, козаки, не маючи до того жодного приводу, вирушають у похід проти ляхів. Ближчою зачіпкою до походу являється бездіяльність козаків — вони нудяться, нарікають на гетьмана свіжо обраного і Петро Чалий, щоб підтримати свій авторитет, проголошує похід.

„Ну, пани козаки! Тепер як ви самі мене вибрали, то тепер уже і слухати мусите. По-старому нашому звичаю, як виберуть гетьмана, то він поступається усіх горілкою частувати, а у нас цього не буде. Гріх тоді гуляти, коли на Україні лихо приходить, зараз добувайте шаблі та самопали, та наніч у похід під Чигирин“. Авторіві, очевидно, припали до смаку найбільше сцени Запоріжжя з „Тараса Бульби“ Гоголя, але ж перемішавши ворогів

(татар на поляків), автор допустився історичної недоречності, щоправда, дуже поширеної в російській історичній белетристиці 20—30-х років.

Так само блідо і схематично подано живий антураж п'єси — масові сцени і окремі персонажі. Принаймні сучасники Костомарова в характеристиках дієвих персонажів вбачали художню неудачу автора. У листі до І. Срезневського його недавній спільник по виданню „Українського Альманаха“ І. Розковшенко дав гостру характеристику твору Костомарова, закинувши йому цілий ряд художніх хиб.

„Сейчас получил твою посылку, с книгами Савы Чалого и Наталкою; Саву я пробежал... прежде скажу о целом. Автор, сочиняя драму, хотел, кажется, огородить себя от требований читателя и критики, назвав ее *Драматические сцены*, но это нимало не извиняет его, что он не выдержал драматизма в действии, не воодушевил жизнью хода п'есы... Сцены уж слишком растянуты, не в укор будь сказано, многословия слишком много, в драме его должно избегать; в драме лица должны действовать, а не объяснять читателям, в таком случае, это не драма, а диалог“¹⁾.

Вказуючи на відсутність „драматического действия“, Розковшенко мав на увазі розлогість масових сцен, що не мають тісного зв'язку з розвитком інтриги. Услід за традиціями Шекспірових історичних хронік автор чимало місця одвів масовим сценам, позбавленим елементів драматичної акції (в драме лица должны действовать, а не объяснять читателю), позбавленим, як було вже вказано, історично-етнографічного кольориту не тільки в обстановці, але і в характері мови дієвих персонажів, і це викликало скарги на розтягнутість окремих сцен і епізодів. Досить зіставити масові сцени в „Саві Чалому“ з пізніше написаними „Драматичними сценами 1849-го року, щоб зрозуміти естетичну функцію архаїзації мови в подібних творах. Коли стилізаторські тенденції в пізнішому творі надають своєрідного кольориту усій речі, то в „Саві Чалому“ на таку типовість ми не находимо й натяку.

Про персонажів драми суворий рецензент одзивається не менше гостро :

„Теперь скажу о характерах драмы Иеремии Галки: в его драмах характеров нет, действующие лица все бледны... Лучшее всех характеров очерчена Катерина, здесь есть и чувство, и по прочтении драмы остается в голове что то целое о Катерине. Но и она бледна и невыдержана; о Саве и Игнатии я никакого понятия не мог составить, что это за характеры. Голый есть

¹⁾ Лист від 3-го лютого 1839-го року. Оригінал переховується в рукописному відділі Академії Наук СРСР.

слабейшая копия из копий Яго, Вурма и других, а Сава, что о нем сказать? Где эта сила и резкость характера, которую сочинитель хотел в нем показать? Какие побудительные причины всех его поступков? Видна ли в них психология?.. Видно, что автор не переживал своего предмета, а писал не думая и мало заботился о народности не в языке, но в характерах я желал бы ее видеть, а тип малорос. характеров очень резок, очень интересен, имеет много чувств, хитрости, ума, лукавства и проч., но все это имеет свой особенный, национальный колорит: укажу на Основ'яненку и на кое что Гоголя“...¹⁾.

Критик, другими словами, не добачав в дієвих персонажах „Сави Чалого“ тих історико-етнографічних рис, що хоч і не були звичні українській літературі до того, але ж досить були спопуляризовані не тільки у Гоголя, але і у інших російських авторів, що писали на українські теми. Цікаво одзначити позитивну оцінку постаті Катерини, що її уважає Розковшенко за найщасливіше виконаний тип у п'єсі. Так само і інший рецензент, В. Белінський, даючи позитивну оцінку цілому твору, найудатнішими місцями в п'єсі уважав „інтимні сцени“, де виступав або одна Катерина, або Катерина і Сава.

„Действие пятое открывается сценою в доме Савы Чалого. Катерина — мать, укачивая дитя свое, разговаривает с своей служанкой. Темное предчувствие тяготит ей сердце: зловещий крик ворона еще больше тревожит ее. Входит Сава, на лице которого заметно сильное душевное волнение. Катерина пересказывает свои опасения; она как будто видела Гната Голого. Сава утешает, старается успокоить ее; но, между тем, сам не может сокрыть тоски своей и целуя свое дитя чуть-чуть не заливается слезами. Катерина не вытерпела и заплакала... Как хороша эта сцена! Как естественны и это тяжкое раздумье, и эта борьба отцовской и супружеской любви, и эти стоны отчаяния, переходящие в нежную мелодию любви, и эта, наконец, насильственная веселость — желание забытья, заглушить горе, которое невольно прорывается, однако, в этом взрыве kloкочущего вулкана: эта веселость тяжелее самого горя — это признак последнего напряжения сил, за которым следует изнеможение и смерть“²⁾.

Приглянувшись до цих сцен, що так припали до вподоби критиків, не важко помітити, що привабливість їх в звичних рисах попередньої драматичної традиції. Це сцени, де автор виявляє найменше оригінальності, накресливши їх в етнографічно побутових тонах із сентиментальним трактуванням характерів, з піснями партіями — словом, з типовими рисами української комедії

¹⁾ Цітований уже лист.

²⁾ „Отечественные Записки“. 1839. Т. III. Ст. 59, 61.

20—40-х років. В цих сценах залежність Костомарова від традиції Котляревського безперечно. Варто, наприклад, згадати перший виступ Катерини у другій дії: „В Вакулишиній хаті сидить, замислившись, із заплаканими очима, одна Катерина. (Катерина встає, співає).

Чи я в лузі не калина була ?
Чи я в лузі не червона була ?
Бідна моя головонька і т. д.

Скінчивши співати, Катерина, „схилившись до столу, плаче і закриває лице руками“. Катерина сумує за тим, що її мати хоче віддати за нелюба Гната Голого, а вона кохає Саву. З'являється її подруга Настя (наперсниця). Катерина говорить їй про своє нещастя у відповідному сентиментальному тоні, Настя її заспокоює і т. д. Незавжди побачити в цьому виході майже трафаретної ситуації, що її ми находимо і в Наталці Полтавці і в більшості варіацій п'єси Котляревського 20—40-х років. Порівняти початок „Наталки Полтавки“.

„Наталка виходить з відрами на коромислі; дійшовши до річки, ставить відра на березі, а сама підходить задумана до краю сцени та співа: „Віють вітри, віють буйні...“ (А далі традиційний сум за милим).

„Петре, Петре! Де ти тепер? Може де скитаєшся в нужді і горі і проклинаєш свою долю; проклинаєш Наталку, що через неї утеряв пристанище, а може забув (плаче)...“ і т. д.

Такий же традиційний початок находимо і в п'єсі Кухаренка „Чорноморський побит“.

„Обстановка показує з середини хату вдови Драбинчихи і збоку дверей в хижу. Маруся (сідає на лаві пряде й співає):

Болить моя головонька
Від самого чола:
Не бачила мильного
Сьогодні і вчора...

Ох, Іване, Іване! Мій голубоньку сизий! Де ж ти так довго баришся? Скільки днів я тебе ждала, щоб побачитися з тобою та розказати тобі, що моя мати часто до сусідів ходить та розпитується про якогось парубка: либонь хоче мене віддати за його заміж...

І далі звичайні ситуації — дівчина кохає героя, мати не згоджується, зустріч з коханим і сумні діалоги, оздоблені сентиментально-пісенною фразеологією. Тут Костомаров не відходить від традиції, хоч мотив нещасливого кохання і не посідає головного місця, як це ми бачили у інших драмах. Сцени подружнього щастя, що так сподобалися Белінському, притьмарені передчуттям близької трагічної розв'язки, хоч і не мали попереднього в укра-

їнській драматичній традиції оброблення (звичайне закінчення — весілля), але взразком для нього могли стати відповідні сцени із „Страшної помсти“ Гоголя, витримані так само в пісенному тоні, де, доречі, героїня так само Катерина.

„Сидить пан Данило кінець столу в своїй світлиці, на лікоть схилившись і замислився. Сидить на лежанці пані Катерина і співає пісню.

— Сумно мені чогось, дружино моя! — каже пан Данило. — І голова болить моя, і серце болить. Щось тяжко-важко мені. Недалеко вже ходить смерть моя.

— Любий мій мужу! притулись до мене голівонькою! Жени від себе ці чорні думи — погадала Катерина, та вимовити не на-смілилась. Гірко було їй з провинкою своєю ласку мужеву приймати.

— Слухай, дружино моя! — сказав Данило. — Доглядай сина, як мене не стане . . .

— Ні, Катерино! Чує душа, що близько смерть. Якось то сумно стає тепер на світі. Люте время надходить. Ох, були колись, та були часи: вже їм не вертатися! Ще живий він був, честь і слава нашого війська, старий Конашевич . . . Де ділись ви, літа мої? Біжи, малий, до пивниці та наточи кухоль меду. За колишню долю вип'ю та за бувальщину¹⁾.

В таких же асоціаціях і емоціях відбувається діалог між Катериною і Савою напередодні смерті.

„— Ох, Катерино! Погано на світі! Боже мій милий! Якби ти знала . . . Така журба! Вона мене зв'ялить, зсушить, із'їсть, бісова! Ви, жінки, не знаєте, що бува іноді на серці у чоловіка . . . Не бійсь, моє серце, нічого не бійсь, поки я з тобою . . . Усе гарно буде. Я й сам не знаю, чого мені сумно так було; тепер пройшло. Гей, Хомко! Підйди лиш у пивницю та принеси горілки та меду“.

Отже, в цілому задум дати першу історичну драму українську, за визнанням сучасної критики, не удався Костомарову. Там, де йому доводилося виходити за межі традиційних постатей і персонажів, де він намагався сплянувати ширші характери услід за Шекспірівськими трагедіями, він не спромігся дати того історико-культурного кольориту, якого вимагав романтичний канон від історичних драм і романів, підносячи гасло „народности“ в літературі.

II

Далеко сміливіше відходить від попередніх традицій Костомаров в трагедії „Переяславська ніч“, і найбільше в повному відході від етнографічно-побутового кольориту. Спроба ця і по

¹⁾ М. Гоголь. Страшна помста. Твори. 1929. Т. I. Стр. 178 — 179.

задуму своєму, і по реалізації його якимось випадком з тодішніх драматичних творів. Мимо своєї жанрової одмінності, „Переяславська ніч“ являє собою не тільки щасливий задум, але і достатню реалізацію цього задуму. Правда, сам Костомаров розглядав пізніше свою трагедію, як художню неудачу, але в деяких випадках нам треба ставитись із застереженням до такого роду заяв. В листі до О. Корсуна, від 10 лютого 1880-го року, відповідаючи на пропозицію перекласти „Переяславську ніч“ на російську мову Костомаров так оцінює твір своєї молодости.

„Что касается до мысли Вашей где то печатают перевод „Переяславской ночи“, то я принимаю смелость не советовать Вам этого делать. Моя „Переяславская ночь“ поистинне произведение до крайности слабое, во всех отношениях, и при том фальшивое до глубины своего существа: фальшивость эта произошла от того, что я тогда находился под зловердным (в научном отношении) влиянием таких историй, как „История Русов“¹⁾.

Ту ж думку і в тих майже словах висловлює він і в своїй автобіографії.

„Сюжет трагедии взят из эпохи Хмельницкого, при самом начале его возникновения, но мне значительно повредило доверие, оказанное таким мутным источником, как „История Русов“ Кониского и „Запорожская Старина“ Срезневского; кроме того, я уклонился от строгой сообразности, с условием века, который взялся изображать, и упал в напыщенность и идеальность, развивши в себе последнюю, под влиянием Шиллера“²⁾.

У цих визнаннях відчувається швидше незадоволення історика з неясности і непевности матеріялу історичного, що ліг в основу трагедії. Зауваження про „высокопарность“ навіяну Шіллером, треба однести на карб часу, коли це писано, в час панування реалістичного стилю. Історична основа трагедії показана так само, як і в „Саві Чалому“, дуже загально і без користування якимись певними історичними джерелами. Війна козацька, чи час підготування до повстання Хмельницького, представлено на тих епічних загальниках, що їх давали такі матеріяли, як „История Русов“, „История Малороссии“ Бантиш-Каменського і усна традиція, що їх повторювали, майже без варіацій белетристичні твори на теми Хмельниччини в російській літературі. (Див. зміст подібних повістей в нагадуванні не раз праці В. В. Сяповського „Україна в рос. розповідному письменстві“). Кривди українського народу в „Переяславській ночі“ представлено в трафаретних мотивах знущання євреїв і поляків над православною церквою і

¹⁾ Оригінал листа переховується в Архіві Корсуна, в Пушкінському будинку.

²⁾ Автобіографія. Стор. 159.

над релігійними почуваннями українців. Початок трагедії уводить нас в мотиви народного обурення проти ляхів та євреїв. До гурту, що слухає „чужестранця“, таємного агітатора Хмельницького, прибігає хлопець Опанас і з розпачем оповідає, що його матір взято до в'язниці за те, що вона пекла паски.

„Та все ж паски! Бач здумала пекти!
Я і казав, крий боже, як казав!
Що ж? Не послухала! Як я казав
По-мову і вийшло. Тільки в піч
Сажати стала, тут вони й прибігли.
Як крикнули, так мати як стояла,
Аж через силу встояла. Вони
Як ухопили бідну за волосся,
Таскати — я до них, вони мене
Штирнули в груди — отже як
Крий боже, дядечку, як болять.
Вони її поволокли із хати;
А я за їми, кланяюсь, прошу їх:
Змилуйтесь, кажу, панове добрі,
Не поробіть нещасного мене!
Не мучте матері! Прохав,
Прохав, прохав — вони ні півсловечка.
Я все за їми йду, та все прохаю.
Один мені і каже: Йди ти к злидню!
Псякоха твоя мати — руська сучка,
Іздохне в голоду в льоху у панським,
Та як вхопив мене і кинув геть.
А мати — більше я її не бачив!“

Другий типовий мотив — це виступ єврея Оврама, що забороняє одправу в церкві під великдень, на тій підставі, що йому не заплачено, і навіть допускається „великого блюзнірства“, вихопивши з рук священника плащаницю.

„Зібрав був грошей я і заплатив
Євреєві Овраму за святую службу,
З умовою такою, щоб сьогодні
І завтра не було заперту. Він
Оддав ключі; ударили у дзвін;
І збігся люд; я службу був почав
І, так як то закон повелівав,
Христові страсті споминать сьогодні.
Взяв плащаницю з олтаря й несу...
Як тут єврей у двері й закричав:
За плащаницю треба особливе
Платити. Я йому й кажу: змилуйся,
Я вже оддав тобі. Чого ж ти пнешся?
Ти ворог божий, єврей, — не слід тобі
Ходить сюди, як служиться. А він
Вхватив із рук у мене плащаницю
Й давай її рвати та тріпати...
Народ не стерпів, збив його із ніг,
Він закричав, побіг із церкви й прямо
До старости — жалітися на нас“.

При чому, як і годиться, „еврей Оврам“ виявляє неприродну пожадливість і, діставши гроші за плащаницю, підмовляє Зацвіліховського, щоб той дозволив йому области православних і за корогви.

„Ще тільки попрохав би щось Вас, пане,
Бач, завтра в їх аж двічі з хорогвами
Круг церкви ходять...
Так щоб іще за корогви щонебудь...“

Згадується тут про те, як ксьондаи запрягали людей замість коней і їздили по парафіях, про люті муки, які терпіли козаки і козацькі гетьмани від ляхів і т. д. Не важко побачити традиційність цього „історичного матеріялу“, згадавши десятки романів і повістей на цю тему. Фактична сторона трагедії має, безперечно, не тільки історичні, але й чисто літературні джерела. „Кичливый лях и жадный еврей“ — такі стабілізовані постаті в історичних повістях на українські теми в російській белетристиці 20 — 30-х років. У нас ці мотиви зберігаються ще в 60—70-х роках, згадати хоча б „Марка Проклятого“ Стороженка, де знущання ксьондзів над хлопами змальовано в такому ж традиційному тоні, в чому обвинувачував його Куліш, підкреслюючи повну антиісторичність цієї „історичної поеми“.

І взагалі традиційні постаті ці довго держались в нашій літературі, а між тим, історична правдивість таких, приміром, явищ, як орендування церков євреями, дуже непевна. „Яка саме основа лежить під сими, як бачимо, досить розгалуженими оповіданнями про орендування євреями церков і побирань з них доходів, зістається неясним“¹⁾.

Трафаретними в літературному значінні є і окремі ситуації в розвиткові історичних подій. Ляхи і євреї повинні бенкетувати (так велить літературна традиція) для того, щоб на них, як грім серед ясного неба, впали козаки, повторюючи, таким чином, древню історію падіння Вавилону і царя Балтазара. І як у Шевченка в „Тарасовій ночі“, написаної за „Історією Русов“, бенкетують ляхи, не чекаючи нападу, так і тут цей мотив нічного нападу зустрічається аж двічі.

„А от як : бач в суботу се було
На масниці. Усі ляхи й євреї
Понапивавшись, авечора гасали,
А нічю п'яні, де хто впав, там ліг.
Опівночі задзвонено у двір ;
Скрізь запалав огонь ; шумить, бряжчить ;
„Смерть ворогам !“ луною віддалося...
Ляхи, котрі при розумі були ще,
Почувши чвару, та мерщій збиратись ;

¹⁾ М. Грушевський. Початки Хмельниччини. Історія Укр.- Рус., 1922, т. VIII, част. II, стор. 126.

Звістали старосту — той проклятуший
І в городі не був; весь день гуляв
В монастирі, відкіль він, супостат,
Прогнав ченців і папаюг позаводив.
Поки прочумались, аж зирк — вже трупом
Повнісінькії улиці набиті*.

Словом, в історичній частині трагедія не виходила за межі „олітературених“ історичних трафаретів і нарікання старого історика на своє незнання історії в молоді роки має усі підстави. Але треба сказати, що художнє завдання і жанрові прикмети самої п'єси не вимагали від автора історико-культурного кольориту в такій мірі, як в „Саві Чалому“. Дієві персонажі „Переяславської ночі“ належать до схематичних, умовних фігур, до яких не підходить взагалі етнографічне забарвлення. Якщо схематичність дієвих персонажів в „Саві Чалому“ відчувалась сучасниками, як художня хиба, то в „Переяславській ночі“ відсутність етнографічного кольориту витікала із жанрових особливостей п'єси. „Переяславська ніч“ становить собою трагедію, побудовану за приписами розуміння гатунку, як високого роду драматичної творчости. Автор був свідомий свого завдання дати не типові, з погляду етнографічно-історичного, постаті, а абстрактних носіїв певних ідей. В одміну від „Сави Чалого“, якому закидалось брак „единой идеи“, „Переяславська ніч“ становить собою конструкцію, де художні компоненти твору перебувають у виключній залежності від основної тези — що стоїть, як епіграф до твору. — „Так освободився народ руський з под іга лядського, египетського“. Трагедія має прикмети „ідеологізму“, що ним характеризуються „високі“ драматичні жанри, де основними рисами розвитку дії являється боротьба ідей, а не пристрастей, чи точніше, боротьба ідей з пристрастями.

„Торжество любви христианской, братолюбия, завещанного спасителем над любовью к родине, а этой последней, над любовью личной — такова идея „Переяславской ночи“¹⁾.

Всі герої, наділені рисами виключної цілеспрямованости до служіння цій ідеї. Марина придушує в собі почування до старости і іде в монастир, гинуть Лисенко і староста в боротьбі за національну ідею, але ж в останню хвилину заповідають християнську любов до ворогів і т. д.

Автор засвоє те технічні властивості клясичної трагедії і, перш за все, знамениті „одности“ — часу, місця й дії. Трагедія розгортається на протязі менш ніж доба, на майдані. Дія розвивається без упину до кінця. За зразком античних трагедій, автор починає дію після завершення мотивів, що спричиняються до розв'язки, вони дані на самому початку, як щось таке, що вже минуло. Щоб

¹⁾ К. Сементовский. Рецензія на „Переяславську ніч“. „Маяк“ 1843 Т. XII. Стор. 69.

створити вражіння безперервності дії, Костомаров не розбиває трагедію на акти. Як відомо, характерною прикметою композиційного побудування античної трагедії була орієнтація на споглядально-хронологічну послідовність подій, так ніби вони проходили перед глядачем у своїй логічній послідовності. Отже не припускалося рівнобіжних дій, чи відхилень від часової послідовності типу *Vorgeschichte*. Нарешті, для надання ілюзії, вводиться хори дівчат і парубків, що хоч і не грають такої активної ролі, як в античній трагедії, але поставлені на місці згідно з приписами клясичної поетики. Про своє захоплення античністю Костомаров не раз признається у своїй автобіографії, відносячи його на часи ще перед написанням трагедії. „В первый год моего пребывания в университетe я усиленно занялся изучением языков, особенно латинского, который я очень любил, и вообще меня сильно стал привлекать антический мир. Воображение мое постоянно обращалось к Греции и Риму, к их богам, героям, к их литературе и памятникам искусств. Однажды, читая Илиаду, в подлиннике, с переводом Гнедича, мне вздумалось разыграть в лицах сцену, как Ахилл волочил тело Гектора вокруг стен Илиона“ і т. д.¹⁾.

Подорожі до Криму, одвідування звалищ і руїн колишніх римських та грецьких колоній спонукало Костомарова до написання скількох віршів, як наслідування античним зразкам, як, напр. — „Пантикапея“, „Еллада“ і т. д. Але, кінець-кінцем, це захоплення старовиною було у Костомарова тільки формальним, поверховим — риси неоклясицизму не були притаманні творчості Костомарова. Ідеї античної поезії і мітології були органічно чужі романтику ХІХ століття і в своєму віршові „Давнина“ (очевидно написаному, як своєрідна пародія на Шіллерову „Давнину“) він недвозначно говорить про це.

„Як то недобре на світі було,
Як світом безкарні боги управляли:
Маїн проворний і хитрий синок
Всіх покривав — і хапуг, і злодій.
Змутить, бувало, чорт знає чого,
Рід чоловічий Арей — гайдамака —
Ллються ріками і сльози і кров
Задля утіхи тих лежнів безсмертних.
Як же задума який Прометей
Розума світлом прогнати темноту —
Здапають враз боги молодця
Тай оддадуть на поталу шулікам.
В той час Юпітер як хоче гуля:
Дош золотий розсипав дівчатам,
Чи перекинеться білим бичком —
Скаче, мичить, борікає ногами;

¹⁾ Автобіографія. Стор. 138.

Люди ж на штуки такі дивляючись,
Голови мовчки побожно схиляють:
Істинно — кажуть — не від се, а бог...
А Прометея нового немає*.

Концепція сюжетова „Переяславської ночі“, може, ближче підходить до класичних трагедій XVIII століття, ніж до античних. Тема про жінку, що бореться між двома почуттями — коханням до свого ворога і почуттям обов'язку до своєї країни, зустрічається досить часто, саме в цих трагедіях, де, згадати хоча б трагедію Княжніна „Вадим Новгородський“, де ми находимо, приблизно, такі ж взаємини між героями, як і в „Переяславській ночі“. Клясицизм трагедії Костомарова має, у всякім разі, характер не стилізації, а являє признаки романтизованого, так би мовити, клясицизму, з новим світовідчуванням і новими тенденціями і тут ближчою аналогією до „Переяславської ночі“ є трагедія Шіллера, що в своїй творчості дає таку синтезу класичних і романтичних традицій і вплив якого на трагедію визнавав і сам Костомаров.

Значіння Шіллера в романтичних традиціях, те нове, що вносили його драми поруч традицій Шекспіра, оцінювалося в критиці, як поєднання двох цих стихій романтичної і класичної і, разом з тим, уведення того, що означалося романтичними критиками, як „идеальное“ і чого бракувало Шекспіровим трагедіям. Прихильник, так би мовити, синтетичного стилю, російський критик Надеждін вбачав в творах Шіллера такий ідеал синтетичного стилю.

„Провидение наделило нас блаженным жребием — быть преемниками и наследниками сугубой юности рода человеческого. Перед нами распростирается два великие мира, изобилующие всеми богатствами просвещения, деятельности и творчества. И, кажется, сама природа изводит нас на решение великой задачи — возвести полярную противоположность к средоточному единству не через механическое их сгромаждение, но через внутреннее динамическое прикосновение и срастение, так чтобы все мраки противоречий, чреватые пагубными заблуждениями, рассеялись и воззарился ясный день тишины, мира и гармонии. Это уже предчувствовал и великий гений Шиллера, коего „Мессинская невеста“ есть прелюдия всего торжественного соединения“.

Розуміння „ідеальності“, як творчого елементу в трагедіях Шіллера, тлумачилося, як нахил автора змальовувати високі, нормативні характери, героїчні душі, що змагаються во ім'я високої мети, як і в класичній трагедії, брати теми з видатних епох історичних, як його трагедії „Орлеанська діва“, „Вільгельм Тель“, „Змова Фієско“, „Марія Стюарт“ і т. д. Той піднесений над рівень побутових фактів масштаб в переживаннях дієвих персонажів

споріднює його трагедії з класичними взірцями, так само, як і перевага ідеологічності характерів над реалістичними, побутовими рисами. Перевага цього „ідеального“ над побутовим витворює з його персонажів умовні „маски“, схеми, що репрезентують певну ідею, є символістичними. Говорячи про дієвих персонажів в трагедії „Вільгельм Тель“, німецький історик літератури Т. Браун зовсім слушно підкреслює символістичність дієвих персонажів цієї трагедії.

„Все действующие лица в ней более или менее символичны и группировка их обусловлена заранее обдуманной и установленной схемой. Поэт не делает ни малейшей попытки индивидуализации; все без исключения говорят одним и тем же языком, независимо от их общественного положения, возраста, пола, настроения, притом языком изысканным, которым, конечно, никогда не говорили и не могут говорить крестьяне. В этом отношении Шиллер заходит далеко за пределы обычной условности драматического языка... Лица действуют как бы не сами от себя, а выполняют лишь задачи своего вида. Не случайно, конечно, представители трех кантонов Мельхталь, Штауффер и Вальтер Фюрст — оказались юношей, зрелым мужем и стариком, т. е. представителями трех возрастов; не случайно Руденц и Аттинггаузен олицетворяют два различные отношения дворянства к народу, Гертруда и Гедвига два разные женские идеала. Все они отвечают лишь целям простоты и являются действительно „идеализованными масками“, сгруппированными в стройную, до мелочей продуманную, сцену“.

Ця характеристика цілком підходить і до дієвих персонажів „Переяславської ночі“, де кожний із них, так само, як і в Шіллерових трагедіях, є представником певного родового типу.

Але разом з тим, дієві персонажі мимо своєї алегоричності мають нові риси, яких ми не зустрічаємо в античних трагедіях і які, безперечно, нав'язані новими тенденціями. Це те, що ми уже називали „ідеалом“ чи „ідеальним“ — це особлива увага до внутрішніх колізій в переживаннях дієвих персонажів, зосередження творчого патосу на історії страждання *schone Sehele* (прекрасної душі), що терпить страждання серед жорстоких людей, підкреслення християнських почувань, — одним словом, що становить типовішу рису поетичної творчості Шіллера являється, безперечно, ознакою нової літературної школи. І коли його „Мессінська наречена“ є, справді, тільки стилізація під античні зразки, не тільки в техніці побудування, але і в ідеології з характерним наголосом на всемогутності долі (мойри) то такі трагедії, як „Вільгельм Тель“, „Орлеанська діва“ становлять типовий приклад сполучення класицизму з новими романтично-

християнізованими тенденціями. Для Костомарова, типового ідеаліста романтика з релігійними поглядами, що яскраво виявились і в його поезіях, і в публіцистичних творах типу „книг битія українського народу“, трагедії Шіллера були далеко ближче ідеологічно, ніж Шекспірові твори. Для „Переяславської ночі“— найближчими зразками могли бути згадані вище „Вільгельм Тель“ і „Орлеанська дівка“. В першій трагедії історичний матеріал, на якому зростає драма, цілком аналогічний до „Переяславської ночі“. Приводом до повстання вільних швайцарців за свою національну незалежність є жорстоке знущання над простим людом німців. Як і в „Переяславській ночі“, події починаються з картин насильства австрійського намісника над швайцарцями, далі показуються випадки окремих насильств і зокрема, що особливо цікаво, насильство над вірою, намагання намісника примусити нарід вклонитися його шапці, і це є найближчий привід для повстання. Вся трагедія сплянована, як наростання протесту і організації повстання, яке відбувається, як і в „Переяславській ночі“, в останній тільки дії.

Функціональна роля окремих дієвих персонажів у „Вільгельмі Телі“ цілком спадається з персонажами „Переяславської ночі“: Ульрих фон Руденц, небіж барона Вернера фон Аттінгавзена, що розпалюється проти австрійців лише тоді, як намісник захоплює його наречену Берту фон Брунек, є ніби прототипом Герцика з „Переяславської ночі“, барон Аттінгавзен, з його поміркованою і обережною позицією—Анастасія, а сам Вільгельм Тель хоч і в меншій мірі—Лисенка, привідцю козацького війська, що прийшло до Переяслава.

Жіноча постать з „Переяславської ночі“ Марина дана в пляні Жанни Д'Арк з „Орлеанської дівки“, власне, в тій частині трагедії, де Жанна закохується в англійського вождя Ліонеля. Трагізм Жанни—це боротьба двох почувань—з одного боку, визволительниця французького народу від ярма англійського, і з другого, проста смертна, що закохалась у ворога французів, англійця Ліонеля, і гине, як і Марина, під вагою цих суперечливих почувань.

„Молчит гроза военной непогоды,
Спокойствие на поле боевом;
Везде шумят по стогнам хороводы;
Алтарь и храм блистают торжеством
И видятся из ветвей пышны входы,
И гордый столп обвит живым венцом,
И гости ждут венчательного пира:
Готовы трон, корона и порфира.

Гордится франк своим происхожденьем,
Как будто всем отчизна вновь дана...
Лишь я одна, великого свершитель,
Ему чужда безчувственной душой;
Их счастья, их славы хладный зритель,

Я прочь от них лечу моею мечтой.
Британский стан любви моею обитель.
Ищу врагов желаньем и тоской;
Таюсь друзей, бегу в уединенье
Сокрыть души преступное волненье“ 1).

Моменти душевного знесилля і мук подвоєння кінчаються перемогою „ідеалу“, так само, як і останні репліки Марини, звернуті до старости, звучать перемогою над своїм знесиллям, а разом з тим і резігнацією від життя.

„Я не піду з тобою, бо я руська,
Ще раз скажу тобі, Францишку : руська :
Тим не піду з тобою ... В ті години,
Коли брати мої і одновірці,
Вислобонившись од неволі й лиха,
Од вашої кормиги, чистим серцем
Приносять богу дяку за спасення --
Я будь іврадницею їх не хочу !
Я не твоя, Францишку, не твоя !
Кохання наше закінчилось. Годі !
Коли не довелось разом вмерти,
Тепер уже я не твоя ! Прощай :
Прощай, мій милий, мій єдиний любий !
Прощай навічне... (Обійма і цілує його).
Прощайте, люди добрі ! Хай господь
Храниць родину нашу ! Хай вона
Цвіте собі, як маковая квітка !
Благослови мене, пан отче, добрий :
Я йду у монастир ...“

Християнський ідеал в трагедіях Шіллера зумовлює характер розв'язки трагедій, примирення із світом, із ворогами, як ознака перемоги над своїми і чужими немоцями, як прикмета „прекрасної душі“. Резігнацією і примиренням із світом кінчає Дон Карлос, відмовляючись від кохання, такого пожаданого, королеви Ізабели („Дон Карлос“), перероджується морально після злочинів президент, що загубив свого сина („Підступ і кохання“), кінчає в такому ж тоні з життям Жанна Д'Арк („Орлеанська дівка“), нарешті, Вільгельм Тель („Вільгельм Тель“), герой національного визволення, заповідає прощення і любов до недавніх лютих ворогів. Кінець-кінцем, це типове мелодраматичне закінчення, але воно різниться від звичайної мелодрами високою ідеологічністю, відповідною до жанрових прикмет трагедії. Це характерна прикмета нової християнської трагедії, що витікала із дуалістичного світогляду нового часу (боротьба між злом і добром), чим різниться вона від античної трагедії. Тому кінець-кінцем, ідею композиції дієвих персонажів дається і в „Переяславській ночі“, що в постаті Анастасія доводиться до свого конкретного вияву. Слушно характеризує К. Сементовський взаємовідносини між дієвими персонажами :

1) Полное собрание сочинений Шиллера. СПб. 1893. Т. II. Изд. 7. Стр. 241,

„Марина — русская любит поляка, врага ее веры и отечества... Но возвращается брат ее, говорит о спасении родного города, гибели всех ляхов, а в том числе, конечно, прежде всего старости ее коханого, и Марина не только не уведомляет заранее об этом милого сердцу ее, нет — она сама предает его в руки мстителей отчизны и просит у них только одного — смерти вместе с ее другом. Здесь видим торжество любви к родине над личной любовью

Лысенко, казак „голінний на видумку“, кровавый мститель ляхам за оскорбление веры и отечества, стыдящийся слез, как бесчестия, несколько лет сряду ливший кров человеческую потоками, явившийся для мести врагам, для такой мести, чтоб о ней вспоминали через сотни лет — этот Лысенко среди разгара общего восстания, в ту минуту, когда дымящаяся кровь ляхов, падающих под казацкими саблями, еще более волнует душу его мезтью — уступает мольбам служителя алтаря, которые уже готов был отвергнуть, дает приказание остановить резню и со слезами лобызает руку Анастасия, избавившего его от нового греха. Наконец, этот же Лысенко и староста, поразившие на смерть друг друга, — заклятые враги, — у разверстого гроба, просят обоюдного прощения, примиряются и умирают братьями. Сознаем в этом торжество любви к врагам, любви христианской над любовью к родине“¹⁾.

Справді, постать Анастасія є центральною в трагедії, бо презентує вона той „вищий ідеал“, що покриває в композиції твору історичний драматизм трагедії. Промовами Анастасія завершується трагедія і таким чином основна тенденція її повинна концентруватися саме в виступах Анастасія.

Семене! ти ще молодий, ще мало
Господь тобі на світі дав пожити.
Ще мало твое серце одбуло... Тепер
Для його наступа дві радощі і перша
То християнська радість, щоб простити
Своїм врагам: ти ще її не знавш!
А друга — то диявольська радість,
Щоби потішитись над їх бідою: ти
Не знавш і сеї... Ох, брате! Друга
Тобі здається приявніше першій!
Семене, ти ще молодий! Ох, друга
Страшная радість і недовга, скоро
Її туга і мука заміняє:
А перша радість продовжитись довго.
Весь вік твій буде розважать тебе,
І після смерти в вічну радість
Перейде...*

¹⁾ „Маяк“. Ор. cit. 66 — 67.

В органічному зв'язку з виступами Анастасія звучать останні монологи старости і Лисенка.

„Лисенку! Дякую! Ти слобонив
Мене зо світу, де нема нічого
Для мене... Помремо братами! Друже!
Дай руку, і нехай в примир'ї нашім
Примириться із Польщею Україна...“

Так само, як і монолог Лисенка, повний резігнації...

„Народе православний! Знайте всі,
Що і воляк быть мусить чоловік
Г християнин... Усіх ляхів
Повипускайте завтра вранці... Хай
Ідуть собі із богом до родини...
Прощайте, братці! Х-й вам бог поможе!
Моліться всі за грішну мою душу“.

Звичайно, те нове, над чим доводилося працювати Костомарову, даючи уперше жанр трагедії в українському письменстві, це побудування високого стилю. Написавши „Переяславську ніч“ традиційними для трагедії білими ямбами із звичайним явищем переносів, автор мусів сповнювати цю схему лексикою з новим для тодішньої української мови семантичним добором. Високий стиль потребував абстрактного, вільного від етнографізму і народнього кольориту словника і тут Костомарову доводилося виявити певну ініціативу. Традиції Котляревщини диктували типову в етнографічному розумінні слова мову, даючи жаргон урядовця, дяка, селянина і тільки в постатях позитивних пісенну мову. Естетична функція жаргону в традиціях Котляревського цілком зрозуміла. Це було одним із помітніших засобів типізації дієвих персонажів і, таким чином, Костомарову доводилося іти проти традиції. Сучасна критика в рецензії Н. Тихорського, що надрукував в „Маяку“ за 1842 рік гостро-негативну рецензію на „Переяславську ніч“, визнала, що намір автора створити високий стиль вийшов не зовсім удалим. Підкреслюючи думку, вже раніше висловлювану не раз українськими поетами-романтиками, що час вже одійти українським авторам від „бурлацького“ стилю Котляревського, Н. Тихорський вважає, що „Переяславська ніч“ якраз і засмічена такого „Котляревщиною“.

„В произведении высоко — пише він, — все должно быть высоко, изящно и благородно“, в той час, як промови дієвих персонажів сповнені вульгарною лайкою, приперчені тривіальними виразами, що становлять собою найгірший ґатунок Котляревщини. На захист „Переяславської ночі“ виступив Квітка, правда, з мотивів принципіальних, а потім в тому ж „Маяку“ з'явилася реабілітація трагедії в рецензії К. Сементовського, з думками якого згодилася і редакція. Піднісши художнє значіння „Пере-

яславської ночі“ до найвидатніших явищ в сучасній драматичній літературі, про мову трагедії Сементовський був високої думки :

„Язык трагедии Галки совершенно приличен предмету; стихи вообще плавны; речи Анастасия во всех отношениях превосходны“.

Ці діаметрально протилежні оцінки знаходять своє пояснення і примирення в історичній перспективі. Закид Н. Тихорського, що автор в своїй трагедії ішов за традиціями Котляревського, є простим непорозумінням. Костомаров ставив своїм завданням, як уже сказано, не типізацію мови дієвих персонажів, а ідеальне її виявлення в очищених від етнографізму формах, щоб вона була в спроможності передавати „ідеологічний“ абстрактний характер дієвих персонажів. Але ж, не ставлячи собі завдань типізації мови, автор не міг цілком визволитися від тих традицій, на яких він учився. і тому в деяких місцях зустрічаємо ряд проривів стилістичних : уживання провінціалізмів, непотрібне засмічування мови лайливими виразами, що були характерними прикметами п'єс 20 — 40 р., напр., такі вирази, як „псяюха“, „сука“, або такі, припустимо, уступи, що віддають, справді, характерний кольорит „Енеїди“ Котляревського.

„Стонадцять вам чортів! Гидкі поганці,
Підніжки недовірків, перевертні,
Ви, байстрюки, жіноцькі підвістки“ і т. д.

До того ж треба додати неправильні конструкції і русизми, що зустрічаються не раз в трагедії. Тут, звичайно, Н. Тихорський мав би рацію, але ж, ясно, що автор не робив з цього „літературної манери“. Мимо того, що йому доводилося боротися з потужною традицією, не треба забувати, що Костомаров перед написанням трагедії тількищо почав учитися по-українському. Про це він сам одверто говорить в автобіографії, признаючись, що ще в кінці 30-х років, зацікавившись українською літературою, не міг зрозуміти спочатку навіть „Салдатського патрета“ Квітки. Але, як правильно зауважує Сементовський, ці прориви стилістичні, кінець - кінцем, в цілій трагедії посідають незначне місце і коли виключити виступи ляхів, окремі уступи з монологів Герцика і Лисенка, можна сказати, що автор спромігся дати високий стиль в тих лексичних формах, які можливі були при тодішньому стані української літературної мови. І не тільки промови Анастасія, як зауважує К. Сементовський, вільні від конкретности, етнографічности, але ж і монологи Марини, старости, Лисенка в деяких уступах є зразками такої стилізованої під високий тон промови. Взяти хоч би такий уступ з монолога Лисенка :

„Що обімділі руки вже не в мочі
Висмикувать серця у їх; що ноги,
Швидкі на їх погібіль і мучення,

Вже не піднімуться, і що одна
 Душа його безсильна, дивлючися
 На гірку долю милої родини,
 Літа над нею соколом по хмарах,
 І бачачи братівське лихо стогне,
 І даром поривається, як хвиля —
 Що по Дніпру в негоду похожав,
 Клекоче, рветься, сивим пилом хлиська,
 Хотіла б наче берег весь залити,
 І вихопитись із стрижня не мусить...“

Пишний період з розгорнутим порівнянням, таким типовим для урочистого тону героїчних трагедій, з вибагливою конструкцією мови, як „ноги, швидкі на їх погибіль і мучення“, або „літа над нею соколом по хмарах, і бачачи братівське лихо стогне“.

Особливою піднесеністю і патетизмом характеризуються монологи Анастасія, де найбільше дають себе пізнати характерні прикмети високого стилю — з патетичними звертаннями, драматичною пунктуацією, з уживанням слов'янізмів і т. д.

„Хто вам сказав, що я
 Боюся смерти? — Ні! за віру вмерти
 Моя потреба перша. Вам же діти, не подобав погібати. Діти!
 Прошу вас, будьте ласкаві, уважте
 Мені, священнику своєму! Ради Христа
 І матері його пречистій і святих,
 Ради великодня, що наступає...
 Розходьтесь, діти!.. що ви стоїте?
 Ідіть же! Проклят той, хто з вас посміє
 Не слухати мого глаголу“.

Словом, в „Переяславській ночі“ Костомарову далеко більше пощастило, ніж в „Саві Чалому“, здійснити на твердому тоді українському матеріалі зовсім новий і незнаний до того драматичний жанр і не тільки в тематиці, але й стилістично. Розглядаючи хибі трагедії, не треба забувати історичної перспективи, складного становища, в якому був автор, починаючи зовсім новий жанр.

Цікаво одзначити, що в ближчих до Костомарова драматичних традиціях не відчуваємо тенденцій до популяризації цього високого стилю. Історичні теми становляться після „Переяславської ночі“ і „Сави Чалого“ дуже популярними в українській, особливо романтичній драматургії, але ж не важко помітити в них зниження тону і відхід від того абстрактно ідеологічного трактування, яким позначається „Переяславська ніч“. Уже „Назар Стодоля“ Шевченка, „Гаркуша“ О. Стороженка і інші становлять собою зразки етнографічного трактування історичної теми, де побутові сцени, жаргон, як типізація дієвих персонажів, пісенні партії, поворот до прози є ніби запереченням тих тенденцій, що так виразно позначилися в „Переяславській ночі“. Те саме в біль-

шості треба сказати і про історичні драми 70 років, як, напр., „Гандзя“, „Сава Чалий“, „Лемерівна“ Карпенко-Карого і т. д.

Цей поворот до етнографізму (правда, не в комедійних жанрах Котляревського, а з виразним підкресленням мелодраматичних елементів) знаходить своє пояснення в природі українського романтизму чи, власне, в тих обставинах, в яких розвивалась українська література. Принцип „народности“, що в романтизмі російському був тільки скороминувим епізодом, в українській літературі, літературі пригнобленої національності, пережив і романтичні форми, діючи аж до кінця XIX століття.

Тим то і треба пояснити непопулярність „Переяславської ночі“ в драматичних традиціях XIX століття. Форми Шіллерової трагедії не відповідали жанровим прикметам української драми. І тільки уже в XX столітті Леся Українка дає цей жанр ідеологічної трагедії, більш довершеної формально, ніж спроба Костомарова, але все ж, як перша спроба створення такої ідеологічної драми, „Переяславська ніч“ має свою історико-літературну вагу.

А. Шамрай.