

ДВНЗ «Ужгородський національний університет»  
Міністерства освіти і науки України

ДВНЗ «Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника»  
Міністерства освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

ТОВТ Ольга Олександрівна

УДК 821.161.2-2.09“19”Костомаров

## **ДИСЕРТАЦІЯ**

### **ІСТОРИЧНА ДРАМАТУРГІЯ М. КОСТОМАРОВА: ПРОБЛЕМАТИКА ТА ПОЕТИКА**

10.01.01 «Українська література»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ О. О. Товт

Науковий керівник – Кузьма Оксана Юріївна, кандидат філологічних наук, доцент

Ужгород – 2019

## АНОТАЦІЯ

**Товт О. О. Історична драматургія М. Костомарова: проблематика та поетика.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 «Українська література». – ДВНЗ «Ужгородський національний університет», ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2019.

У дисертації проаналізовано ідейно-художнє новаторство історичної драматургії М. Костомарова, самобутнього митця-романтика, на базі таких його текстів, як «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года», «Кремуций Корд», «Эллины Тавриды».

У першому розділі окреслено теоретико-методологічні аспекти вивчення історичної драматургії, з'ясовано шляхи її наукового осмислення. Визначені особливості розвитку історичної драматургії в давньому та новому українському письменстві. Розкрито причини звернення авторів до історичної тематики, яка по-новому інтерпретована в добу романтизму. Наголошено на чіткій дефініції поняття «історична драма», для якої характерні занурення в минулі епохи, реконструкція давніх подій крізь призму світоглядних позицій автора, моделювання образів-характерів історичних діячів, художня рецепція їхніх постатей у текстах, відображення історії шляхом виокремлення актуальних тематичних пластів, що суголосні часу, у якому жив письменник, а також концентрація людинознавчих проблем, що тісно пов'язані з питаннями національного буття. Історична драма, як і будь-який інший жанровий різновид драматичного роду, реалізує свій художній потенціал у просторі конфліктності. Драма завжди відображає боротьбу, і конфлікт у ній може мати кілька рівнів – від побутового, морально-етичного, соціального до психологічного, філософського, метафізичного. Історична драма має специфічний хронотоп, який повинен бути наперед визначений рамками, реаліями, означниками тієї чи тієї епохи.

Відповідно й персонажі в такій драмі є представниками свого часу. Вказано, що завдання драматурга, який апелює до історичних сюжетно-образних пластів, – не тільки передати дух зображеної доби, але й вибудувати універсальну художню реальність, у якій взаємодія історичної та художньої правди виглядатиме органічно й у якій авторська фантазія, спираючись на конкретні факти минулого, зуміє видобути з них раціональні зерна для мистецьких узагальнень.

У першому розділі дисертації також з'ясовано генезу та особливості розвитку історичної драми в давній та новій українській літературі. Наголошено, що насправді М. Костомаров став першим автором, який чітко розумів природу цього жанру, мав ґрунтовні знання з історії, і, як белетрист, зумів сухі факти й описи минулого подати у високохудожній формі. Дослідники суголосні в думці, що історичну драму започаткував Феофан Прокопович («Володимир»), проте до появи творів М. Костомарова зразків історичної драми було дуже мало. Тому в сучасному літературознавстві існує потреба концептуального вивчення драм цього автора, окреслення їхньої ролі в історії розвитку цього жанру в українському літературному процесі. Таке завдання вимагає вироблення чітких методологічних позицій для аналізу художніх текстів на історичну тематику. Визначено, що дослідження історичної драми вимагає знання історичного контексту, світоглядних позицій автора, розуміння механізмів функціонування драми, її тісного зв'язку з комунікативними стратегіями (комунікації з читачем і глядачем). З'ясовано, що художнє мислення письменника-драматурга, а стосовно М. Костомарова – ще й вченого-історика, базувалося на вмінні наповнювати історичний матеріал універсальним, загальнолюдським змістом, белетризувати історію, творити її як сукупність життєвих історій кожного персонажа, моделюючи в такий спосіб драму людського буття в усій її повноті. Доведено, що у своїх намаганнях подавати екзистенційно загострені людські характери, зміщувати акценти з історичного на власне людське письменник випереджає свій час і наближається до кращих зразків жанру історичної драми, яка розвинулася в добу модернізму.

У другому розділі роботи з'ясовано особливості розвитку української романтичної драми через контекстуальне окреслення «драматургічного тла» періодів «преромантизму» та «романтичного зламу», а також існування романтизму як ідейно-естетичної свідомості українських драматургів (наприклад, п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, К. Тополі, Я. Кухаренка, С. Шерепері, К. Гейнча, А. Стороженка та інших). На цьому контекстуальному полі спроектовано погляди на текстуальній своєрідності драматичних творів історичної тематики М. Костомарова. Також розкрито історіософські концепти у творчості М. Костомарова. Історіософія автора розглянена в контексті розвитку українського романтизму. Романтизм як один із основоположних художніх напрямів у ХІХ столітті був закорінений у національну ментальність, базувався на ідеї індивідуального психологічного відображення світу. Романтики виявляли потужний інтерес до фольклору, міфології, історії, у яких виражався духовний світ нації. Їх історіософія зосереджена на ідеї народу, що, по суті, є «організувальною константою українського романтизму» (М. Яценко). Проблема народності була однією з ключових у світогляді представників цієї доби. Національна історія осмислювалася як історія народу крізь призму рухів народних мас. «Народний дух» став утіленням каталізатора змін, сили, що спонукала до суспільно-політичних, духовних змін у житті нації. Тому романтичний принцип історизму ґрунтувався на усвідомленні ролі народу в історії, осягненні «народного духу».

Погляди М. Костомарова протягом усього його життя еволюціонували, але константи історіософської концепції автора все ж можна вирізнити. Під поняттям «історіософія» розуміємо суб'єктивні, філософсько-ірраціональні уявлення митця про український історичний процес. Базовим концептом художньої історіософії письменника є концепт України як рідного дому, батьківщини, держави. Він формується в М. Костомарова в руслі його панславістичних ідей. Україна мислилася автором як праматір усіх слов'ян, і саме на неї покладалася місія об'єднання цих народів. Отже, ідея «месіанізму» України стає визначальною в історіософській концепції митця. Вагомою частиною історіософського дискурсу

М. Костомарова також є й ідея лідера, провідника народу. У руслі романтичної традиції оспівані в його ліриці постаті козацького ватажка, гетьмана («Максим Перебийніс», «Згадка», «Могила» та інші). Хоча, на відміну від інших поетів-романтиків (Л. Боровиковського, Є. Гребінки, А. Метлинського, М. Маркевича), у поетичній творчості письменника концепція національного провідництва не має розлогого трактування. Таке трактування з погляду наукового осмислення матиме місце в його історичних працях, а в художньому ключі реалізоване в драматургії автора («Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Эллины Тавриды»). Історіософію М. Костомарова репрезентують і концепти свободи, рівності, єднання народів, що втілені як у ліричних, так і в прозових і драматичних текстах письменника.

У другому розділі також з'ясовано літературознавчу рецепцію драматургії М. Костомарова. Здійснено послідовний аналіз поглядів учених на доробок письменника. Доведено, що драматургія автора менш досліджена порівняно з його прозою і лірикою, тому її системне вивчення – актуальна проблема сучасного літературознавства. Серед вагомих соціогуманітарних досліджень доробку М. Костомарова вирізняються монографії О. Гончар «Микола Костомаров: постать історика на тлі епохи» (2017), Я. Козачка «Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова)» (2004), Ю. Пінчука «Микола Іванович Костомаров, 1817–1885» (1992), П. Попова «М. Костомаров як фольклорист і етнограф» (1968), а також праці О. Некряч «Художній історизм як парадигмальна категорія творчості Миколи Костомарова-прозаїка» (2013), Т. Сокіл «Історія України в драматургії Миколи Костомарова» (2007), Л. Підгорної «Фольклористична діяльність Миколи Костомарова (методологічний аспект)» (2006), І. Ярошевич «Опозиція фольклорної і літературної інтерпретацій постаті Сави Чалого» (2003), М. Яценка «М. Костомаров – фольклорист і літературознавець» (1994), «Микола Костомаров – літературний критик» (1988), В. Смілянської «Літературна творчість Миколи Костомарова» (стаття-передмова до двотомного видання творів письменника) (1990). Багатогранна спадщина М. Костомарова є об'єктом вивчення також

істориків, філософів, педагогів, політологів, фольклористів, що засвідчує актуальність, значущість ідей, висловлених митцем.

Третій розділ дисертації присвячений аналізу драм, в основу яких покладено історичні сюжети, пов'язані з минулим України. Фокус уваги зосереджений на окресленні проблематики й поетики історичних драм «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года». Постать Сави Чалого в інтерпретації М. Костомарова вирізняється новаторством. Фольклорна традиція закріпила за цим образом семантику зрадника. У п'єсі ж митця мотивація вчинків Сави має широку інтерпретацію. Трагедія «Сава Чалий» започаткувала українську романтичну драму і стала новим явищем у літературі 30-х рр. XIX століття в Україні. Творчо освоївши традиції фольклору, драматург розширив проблематику українського письменства того часу. Твір був майстерною спробою змалювати особисту драму героя, що свідчило про відхід від суто етнографічного трактування історичної теми в напрямі її психологічного поглиблення.

Зразком драми ідей в українському письменстві стала п'єса «Переяславська ніч». Доведено, що автор відходить від просвітницької драматургії початку XIX століття і виробляє нові способи освоєння дійсності. Відштовхуючись від здобутків європейської драматургії – англійської (В. Шекспір), німецької (Ф. Шиллер), М. Костомаров творить драму нової ідейно-художньої якості, у якій відбувається зіткнення двох ідей – християнського всепрощення й необхідності збройної визвольної боротьби.

Вивчено також особливості художнього осмислення подій національної історії в п'єсі «Украинские сцены из 1649 года» М. Костомарова. У творі розкрито засади становлення особистої та національної свободи, їхній вплив на формування української державності. На документальному матеріалі автор характеризує доленосну епоху боротьби українського народу. Змальовує особливості гетьманування Богдана Хмельницького, правдиво відтворює особливості його політичної діяльності. Митець обстоює ідею самобутності нації, право на вільний розвиток. М. Костомаров вважає, що основою для національної

ідентифікації українського народу виступає його релігійність, несприйняття держави як форми панування одних людей над іншими, толерантність та прагнення до свободи.

Четвертий розділ роботи охоплює аналітику драматичних творів античної тематики. На прикладі драм «Кремуцій Корд» та «Эллины Тавриды» визначено специфіку художнього освоєння античного сюжетно-образного матеріалу в українському письменстві часів романтизму. Простежено особливості трансформації античної тематики в художньому доробку М. Костомарова. У творчості митця класичні теми й вічні образи одержали нове філософське осмислення й поетичне звучання. Драматург інтерпретував світовий естетичний досвід відповідно до власних історіософських поглядів.

Яскравим свідченням вдалого опрацювання такого матеріалу є п'єса «Кремуцій Корд». Вдаючись до змалювання історичної епохи, митець використав давноминулі події не тільки для сюжетної основи твору, але й задля актуалізації та алегоричної інтерпретації сучасного світу, зокрема життя українського народу. Досліджено також художню рецепцію постаті римського історика Кремуція Корда в однойменній драмі українського митця. У творі органічно поєднані риси поезики класицизму й романтизму, що зумовили оригінальне трактування античного сюжетно-образного матеріалу.

У драмі «Эллины Тавриды» письменник порушив проблему свободи на кількох рівнях – державному, суспільному й особистісному. Образ мудрої правительки Гіккії є психологічно змальованим. Це своєрідний пролог до галереї жіночих образів-персонажів української модерної драматургії, представленої іменами Л. Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, С. Черкасенка, Г. Хоткевича, Олександра Олеся, В. Винниченка та інших.

Наскрізною у творах М. Костомарова античної тематики є ідея вільного демократичного існування українського народу. Драматург утверджує думку про те, що українцям притаманний протест проти всього, що обмежує свободу особистості. Саме такими постають образи Кремуція Корда та Гіккії, які

виявляють стійкість, непохитність у намірах, поглядах, діях, які до останнього залишаються вірними своїм переконанням.

Отже, у дисертації здійснено системний і концептуальний аналіз історичної драматургії М. Костомарова. Результати роботи можуть бути використані в подальших костомаровознавчих студіях.

**Ключові слова:** історична драма, художнє мислення, романтизм, М. Костомаров, поетика, історіософські концепти, фольклорно-пісенні засади, історична правда, художня правда, антична тематика, конфліктність, драма ідей, драматична поема.

## SUMMARY

**O. O. Tovt. Historical dramaturgy of M. Kostomarov: problematics and poetic manner.** – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology, specialty 10.01.01 «Ukrainian Literature». – Uzhhorod National University State higher educational institution, State Institution of Higher Education «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, 2019.

The dissertation analyzes the ideological and artistic innovation of the historical dramaturgy of M. Kostomarov, a distinctive romantic artist, on the basis of such texts as «Sava Chalyi», «Pereyaslav Night», «Ukrainian scenes from 1649», «Cremutius Cordus», «Ellyns of Tavrida».

The first chapter outlines the theoretical and methodological aspects of the study of historical dramaturgy and the ways of its scientific understanding. The peculiarities of the development of historical dramaturgy in ancient and new Ukrainian authorship are determined. The reasons for the authors' appeal to historical subjects, which are being interpreted in a new era of Romanticism, are revealed. A clear definition of the concept of «historical drama» is emphasized, which is characterized by immersion into the past epochs, reconstruction of ancient events through the prism of the worldview of the author, modeling of the images of historical figures, artistic reception of their figures in texts, displaying stories by highlighting in accordance with the time in which the



writer lived, as well as the concentration of the problems of human nature studies, which are closely linked to the issues of national life. Historical drama, like any other genre of dramatic kind, realizes its artistic potential in the space of conflict. Drama always reflects struggle; and the conflict in it can take several levels - from common, moral, ethical, social to psychological, philosophical, and metaphysical. Historical drama has a specific chronotope, which must be predefined by the framework, realities, characteristics of an era. Accordingly, the characters in this kind of drama are the representatives of their time. It is stated that the task of the playwright, who appeals to the historical plot-shaped layers, is not only to convey the spirit of the depicted age, but also to create a universal artistic reality in which the interaction of historical and artistic truth will look organic and in which the author's fantasy is based on specific facts from the past, will be able to extract rational grains for artistic generalizations from them.

The first chapter of the dissertation also examines the genesis and features of the development of historical drama in ancient and new Ukrainian literature. It is emphasized that, in essence, M. Kostomarov became the first author who clearly understood the nature of this genre, had a thorough knowledge of history, and, as a fiction writer, was able to present the dry facts and descriptions of the past in a highly artistic form. The researchers agree that the historical drama was started by Feofan Prokopovych («Volodymyr»), but there were very few samples of historical drama before the appearance of M. Kostomarov's works. That is why in modern literary criticism there is a need for conceptual study of this author's dramas, defining their role in the history of this genre development in the Ukrainian literary process. And this kind of task requires the development of clear methodological positions for the analysis of artistic texts on historical topics. It is determined that the study of historical drama requires knowledge of the historical context, worldviews of the author, understanding of the mechanisms of the drama, its close relationship with communication strategies (communication with the reader and the viewer). It was found out that the artistic thinking of the playwright, and in the situation with M. Kostomarov, also of the historian scientist, was based on the ability to fill historical material with universal, human content, to fictionalize history, to create it as a set of life stories of each

character, thus shaping the drama of human being in its entirety. It is proved that in his efforts to present the existentially sharpened human characters, to shift the accents from the historical to the human, the writer is ahead of his time and approaches the best examples of the genre of historical drama that has developed during the age of modernism.

In the second chapter of the paper the peculiarities of the development of Ukrainian romantic drama are explained through the contextual definition of the «dramatic background» of periods of «pre-romanticism» and «romantic break», as well as the existence of romanticism as an ideological and esthetic consciousness of Ukrainian playwrights (e.g. plays by I. Kotliarevskyi, H. Kvitka-Osnovianenko, K. Topolia, I. Kukharenko, S. Shereperia, K. Heinch, A. Storozhenko, etc.). In this contextual field, the views on the textual originality of dramatic works on historical topics by M. Kostomarov are projected. In addition, historical philosophical concepts in the work of M. Kostomarov are revealed. The author's historical philosophy is considered in the context of the development of Ukrainian romanticism. Romanticism, as one of the fundamental artistic trends in the XIX century, was rooted in the national mentality, based on the idea of individual psychological reflection of the world. The romantics showed a strong interest in folklore, mythology, history, which expressed the spiritual world of the nation. Their historiography focuses on the ideas of the people, who are, in essence, the «organizing constant of Ukrainian romanticism» (M. Yatsenko). The problem of nationality was one of the key problems in the world outlook of the representatives of this era. National history was conceived as the history of the people through the prism of the movements of the masses. The «National Spirit» became the embodiment of a catalyst for change, a force that led to socio-political, spiritual changes in the life of a nation. The romantic principle of historicism was thus based on an awareness of the role of the people in history, an appreciation of the «national spirit».

M. Kostomarov's views were evolving throughout his life, but the constants of the author's historiosophic conception can still be distinguished. The term «historiosophy» means the subjective, philosophically-irrational ideas of the artist about

the Ukrainian historical process. The basic concept of the writer's artistic historiosophy is the concept of Ukraine as his home, homeland, state. It is formed in M. Kostomarov's understanding in line with his pan-Slavic ideas. Ukraine was thought of by the author as the ancestor of all Slavs, and it was its mission to unite these peoples. Therefore, the idea of «messianism» of Ukraine becomes decisive in the historiographical concept of the artist. An important component of the historiographical discourse of M. Kostomarov is also the idea of a leader, a guide of the people. In the line of romantic tradition, the figures of the Cossack leader, hetman («Maxym Perebyinis», «Mention», «Tomb», etc.) are celebrated in his lyric. Although, unlike other romantic poets (L. Borovykovskiy, Y. Hrebinka, A. Metlynskyi, M. Markevych), the concept of national leadership has no meaningful interpretation in the poetic work of the writer. Such interpretation in terms of scientific understanding will take place in his historical writings, and in the artistic key is realized in the dramaturgy of the author («Sava Chaliy», «Pereyaslav Night», «Elliny Tavryda»). M. Kostomarov's historiosophy is also represented by the concepts of freedom, equality, unity of peoples embodied in both the lyric and prose and dramatic texts of the writer.

The second chapter also clarifies the literary criticism of M. Kostomarov's dramaturgy. A consistent analysis of scientists' views on the writer's achievements has been made. It is proved that the dramaturgy of the author is less explored in comparison with his prose and lyrics, so its systematic study is an actual problem of modern literary criticism. Among the important socio-humanitarian researches of M. Kostomarov's work are the monographs by O. Honchar «Mykola Kostomarov: the figure of the historian against the backdrop of the era» (2017), Y. Kozachok «Ukrainian idea: from a narrow pass to a wide road (fictional and scientific-journalistic works of Mykola Kostomarov)» (2004), Y. Pinchuk «Mykola Ivanovych Kostomarov, 1817-1885» (1992), P. Popova «M. Kostomarov as a folklorist and ethnographer» (1968), as well as works by O. Nekriach «Artistic historicism as a paradigm category of the works of Mykola Kostomarov, the prose writer» (2013), T. Sokil «History of Ukraine in Mykola Kostomarov's dramaturgy» (2007), L. Pidhorna «Folklore activity of Mykola Kostomarov (methodological aspect)» (2006), I. Yaroshevych «Opposition of Folklore

and Literary Interpretations of the Sava Chalyi figure» (2003), M. Yatsenko «M. Kostomarov-folklorist and literary critic» (1994), «Mykola Kostomarov – literary critic» (1988), V. Smilianska «Literary creativity of Mykola Kostomarov» (preface to a two-volume edition of the writer's works) (1990). The diverse heritage of M. Kostomarov is the object of study of historians, philosophers, educators, political scientists, folklorists, which proves the relevance and significance of the ideas expressed by the artist.

The third part of the dissertation is devoted to the analysis of dramas, which are based on historical stories related to the past of Ukraine. The attention is focused on the outlines of the problems and poetics of historical dramas «Sava Chalyi», «Pereiaslav Night», «Ukrainian scenes from 1649». The figure of Sava Chalyi in M. Kostomarov's interpretation is innovative. The folk tradition has attached the traitor's semantics to this character. In the play however, the artist's motivation for Sava's actions has a wide interpretation. The author's «Sava Chalyi» started the Ukrainian romantic drama and became a new phenomenon in the literature of the 30s of the 19th century in Ukraine. Having creatively mastered the traditions of folklore, the playwright expanded the problems of Ukrainian writing at that time. The work was a masterful attempt to depict the personal drama of the hero, which meant the departure from a purely ethnographic interpretation of the historical theme in the direction of its psychological deepening.

The «Pereiaslav Night» play became the model for the drama of ideas in Ukrainian writing. It is proved that the author departs from the educational dramaturgy of the early nineteenth century and develops new ways of mastering reality. Proceeding from the achievements of European dramaturgy – English (W. Shakespeare), German (F. Schiller), M. Kostomarov creates a drama of a new ideological and artistic quality, in which there is a clash of two ideas – Christian forgiveness and the need for an armed liberation struggle.

The peculiarities of artistic interpretation of the events of national history in the «Ukrainian Scenes from 1649» play by M. Kostomarov are also studied. It reveals the principles of personal and national freedom, their influence on the formation of Ukrainian statehood. The documentary material describes the fateful era of the

Ukrainian people's struggle. He outlines the particular qualities of Bohdan Khmelnytsky's hetmanship, and truly reproduces the features of his political activity. The artist defends the idea of the identity of the nation, the right to free development. M. Kostomarov believes that the basis for national identification of the Ukrainian people is their religiosity, state's rejection as a form of domination of some people over others, tolerance and desire for freedom.

The fourth chapter of the work covers the analytics of dramas devoted to ancient subjects. For example, the dramas «Cremutius Cordus» and «Ellyns of Tavrida» determine the specifics of artistic development of ancient plot-shaped material in the Ukrainian writing of the Romantic period. The peculiarities of the transformation of ancient subjects into M. Kostomarov's artwork are traced. In the creative work of the artist, classical themes and eternal images received a new philosophical reflection and poetic sound. The playwright interprets the world's aesthetic experience in accordance with his own historical and philosophical views.

A clear indication of the successful processing of such material is the «Cremutius Cordus» play. In the process of depicting the historical era, the artist used the past events not only as a plot basis of the work, but also for the actualization and allegorical interpretation of the modern world, in particular, the life of the Ukrainian people. The artistic reception of the figure of Cremutius Cordus, the Roman historian in the eponymous drama of the Ukrainian artist is also explored. The work organically combines the poetics of classicism and romanticism, which led to the original interpretation of the ancient plot-shaped material.

In the «Ellyns of Tavrida» drama the writer raised the problem of freedom at several levels – state, public and personal. The image of Hikikia, the wise ruler is psychologically developed. This is a kind of prologue to the gallery of female images-characters of Ukrainian modern dramaturgy, represented by the names of L. Starytska-Cherniakhivska, Lesia Ukraiinka, V. Vynnychenko, H. Khotkevych, O. Oles, S. Cherkasenko and others.

The idea of free democratic existence of the Ukrainian people is a recurrent theme of M. Kostomarov's writings on ancient subjects. The playwright affirms the view

that Ukrainians have a protest against anything that restricts individual freedom. These are the images of Cremutius Cordus and Hikkia, who show resilience, steadfastness in intentions, attitudes, and actions that remain true to their beliefs.

Thus, a systematic and conceptual analysis of the historical dramaturgy of M. Kostomarov is carried out in the dissertation. The results of the work can be used in further studies of the works of Kostomarov.

**Key words:** historical drama, artistic thinking, romanticism, M. Kostomarov, poetics, historyiosophic concepts, folk-song foundations, historical truth, artistic truth, ancient themes, conflict, drama of ideas, dramatic poem.

### Список публікацій за темою дисертації

1. Товт О. Національна історія в художній рецепції М. Костомарова («Переяславська ніч») та Лесі Українки («Бояриня»). *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр. / упорядкув. С. М. Романова.* Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. С. 467-477.

2. Товт О. Концепція героя у драмі М. Костомарова «Кремуций Корд». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* Ужгород : Говерла, 2016. Вип. 2 (36). С. 249-252.

3. Товт О. Художня інтерпретація історії України у п'єсі «Украинские сцены из 1649 года» М. Костомарова. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць / за ред. І. Д. Пасічника, С. О. Кочерги, І. М. Хом'яка та ін.* Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. Вип. 65. С. 81-84.

4. Товт О. Художні пошуки М. Костомарова в жанрі драматичної поеми («Переяславська ніч»). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки.* Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 219-223.

5. Товт О. Исторична та художня правда в трагедії М. Костомарова «Сава Чалий». *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Łódź : PIKTOR, 2018. № 2 (22). р. 138-148.

6. Товт О. Антична тематика в художньому освоєнні М. Костомарова («Кремуций Корд», «Эллины Тавриды»). *Історіографічні дослідження в Україні: збірник наукових праць*. Вип. 28. Доповіді та матеріали Міжнародної наукової конференції «Микола Костомаров і Україна» (16-17 травня 2017 р., Київ-Прилуки). К. : НАН України, Інститут історії України, 2018. С. 340-349.

7. Товт О. Концепція жіночої особистості у драматургії М. Костомарова. *Поетика художнього тексту: матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 19 травня 2017 року) / Херсон. держ. ун-т; [редактори-упорядники Л. Бондаренко, І. Немченко]*. Херсон : Айлант, 2017. С. 60–62.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ</b>	
1.1. Жанр історичної драми: генеза та особливості розвитку.....	25
1.2. Специфіка і критерії вивчення історичної драматургії.....	38
<b>РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЯ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА ЯК ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ</b>	
2.1. М. Костомаров і розвиток української романтичної драми: текст і контекст.....	47
2.2. Історіософські концепти у творчості письменника.....	71
2.3. Драматургія М. Костомарова в літературознавчих і літературно-критичних дослідженнях.....	78
<b>РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМАТИКА І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА НА СЮЖЕТИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНИ</b>	
3.1. Романтизм та історизм трагедії «Сава Чалий».....	87
3.1.1. Синтез художньої та історичної правди у п'єсі.....	92
3.1.2. Засоби моделювання образів-характерів у драмі.....	106
3.2. «Переяславська ніч» як зразок драми ідей у романтичному письменстві.....	113
3.3. Тематика та сюжетно-образні особливості твору «Украинские сцены из 1649 года».....	127
<b>РОЗДІЛ 4. АНТИЧНІ МОТИВИ В ДРАМАТУРГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА</b>	
4.1. Своєрідність трактування проблеми «особистість у координатах імперської системи» у драмі «Кремуций Корд» .....	144
4.2. Художній світ драми «Эллины Тавриды» .....	155



4.2.1. Ідея свободи у драмі «Эллины Тавриды».....	158
4.2.2. Образ Гіккії як тип мудрої правительки: гендерний аспект.....	165
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	172
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	179
<b>ДОДАТКИ</b> .....	204

## ВСТУП

**Актуальність теми та стан її наукової розробки.** У сучасному літературознавстві особливу увагу звернено на творчість письменників, чий доробок у радянські часи замовчувався, свідомо переінакшувався, фальсифікувався. До таких художників слова належить і М. Костомаров – визначний історик, письменник, співзасновник першої таємної політичної організації в Україні (Кирило-Мефодіївського братства). Він ще відомий і як один із фундаторів української літературної критики. У художньому процесі 20–60-х рр. XIX століття його ім'я пов'язане з розвитком романтизму на національному ґрунті.

Творча спадщина М. Костомарова за своєю природою різножанрова, оскільки представлена різними формами лірики, прози, драматургії, публіцистики. До вивчення доробку митця свого часу зверталися О. Грушевський, Є. Кирилюк, Д. Наливайко, П. Приходько, П. Рулін, І. Франко, П. Хропко, А. Шамрай, В. Шубравський та інші. Це здебільшого відбувалося спорадично в контексті аналізу інших літературознавчих і театрознавчих проблем. Тільки окремі наукові розвідки були присвячені безпосередньо творчості М. Костомарова (поетичній, прозовій, драматургічній чи публіцистичній), що засвідчують, зокрема, дослідження українських учених Я. Козачка («Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (Художня і науково-публіцистична творчість М. Костомарова)»), О. Некряч («Художній історизм як парадигмальна категорія творчості Миколи Костомарова-прозаїка»), І. Пільгука («Початки романтизму в українській літературі і творчість М. Костомарова»), Ю. Пінчука («Микола Іванович Костомаров»), В. Смілянської («Літературна творчість Миколи Костомарова»), Т. Сокіл («Історія України в драматургії Миколи Костомарова»), І. Ярошевич («Опозиція фольклорної і літературної інтерпретації постаті Сави Чалого»), М. Яценка («Микола Костомаров») та інших. Названі праці, як і монографія В. Івашківа «Українська романтична драма 30–80-х років XIX ст.», у якій окремий розділ присвячений розгляду романтичної драматургії

М. Костомарова, засвідчують перспективність й актуальність наукових розробок у напрямі всебічного осмислення художньої спадщини письменника. Незважаючи на зазначене, у сучасному українському літературознавстві ще й досі немає системного, комплексного аналізу власне історичної романтичної драми, створеної цим самобутнім автором. Тому окреслена тематика й проблематика – історична драматургія М. Костомарова – потребує ґрунтовного вивчення в руслі новітніх методологій сучасної філологічної науки, зокрема, щоб засвідчити самодостатність українського романтизму.

Крім цього, актуальність дослідження своєрідності п'єс драматурга полягає в тому, що в них закладено такі ідейно-естетичні засновки, які вже самі собою, з одного боку, крізь призму історії діагностують національні й уселюдські закони життя, а з іншого, – через запропоновані автором художні моделі переконливо репрезентують досвід минулого та проєктують його в реалії сьогоденного життя українського народу.

Історична драматургія письменника в національній духовній спадщині є неординарним і самобутнім явищем. Вона розширила обрії нашої літератури й театральної культури, збагатила їхній поступ новими жанрово-стильовими, тематичними, поетикальними особливостями. По суті, з ім'ям автора пов'язане оновлення жанру історичної драми, що дала багаті плоди у творчості наступників М. Костомарова – М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, Л. Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, С. Черкасенка, В. Пачовського, Г. Хоткевича, І. Кочерги, К. Буревія, Г. Лужницького та інших.

Порівняно з попередніми спробами вивчити історичну романтичну драму М. Костомарова, актуальність задекларованої проблеми зумовлена ще й тим, що спонукає до активного використання донедавна невідомих широкому загалу історичних праць ученого (свого часу були заборонені) під час аналізу ідейно-художніх особливостей п'єс письменника, до залучення біографічних сегментів, невідомих архівних джерел, врешті, до синтезу його світоглядних цінностей та орієнтацій із романтичним типом художнього мислення.

Історичні драми митця є вагомою частиною його творчої спадщини, важливою ланкою у формуванні національного письменства доби романтизму. Концептуальне дослідження творчості автора дозволить простежити специфіку української літератури вказаного періоду, висвітлити головні тенденції розвитку історичної драматургії, з'ясувати аспекти її жанрово-стильового, проблемного, сюжетно-образного оновлення. Враховуючи всі ці чинники, а також відсутність в нашому літературознавстві цілісного й системного вивчення драматургічної творчості М. Костомарова крізь призму естетики й поетики романтизму, що досі розглядалися лише спорадично або ж дотично до іншої осмислюваної проблематики, актуальність дослідження є переконливою.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію узгоджено з науковими дослідженнями кафедри української літератури філологічного факультету ДВНЗ «Ужгородський національний університет», зокрема з темою «Шляхи оновлення української літератури в її історичному розвитку». Тема дисертації затверджена вченою радою університету (протокол № 3 від 24 березня 2016 року), а також науковою радою з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 2 від 15 грудня 2016 року).

**Мета дисертаційної роботи** – з'ясувати проблематику й поетику історичних драм М. Костомарова в контексті доби українського романтизму.

Реалізація мети зумовлює виконання таких конкретних завдань:

- осмислити родо-жанрову своєрідність національної історичної драматургії;
- окреслити стан та перспективи дослідження художньої творчості М. Костомарова, зокрема його драматургічного складника;
- висвітлити коло ідей, що живили уяву митця й мали вплив на моделювання його художнього світу;
- простежити світоглядну еволюцію автора на тлі його духовних шукань і в контексті доби романтизму, а також контекстуально визначити творчі спонуки драматурга в написанні української історичної романтичної п'єси;

- розкрити домінантні концепти художньої історіософії М. Костомарова, зважаючи на його здобутки в царині історичної науки;
- узагальнити специфіку творчої індивідуальності письменника, встановити місце його історичної драматургії в українській літературі першої половини ХІХ століття;
- розглянути мистецькі версії минулого, історичних подій та постатей України у драмах М. Костомарова, їхню специфіку (на прикладі творів «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года»);
- окреслити жанрову природу драматичних творів художника слова;
- визначити особливості поетики історичних драм автора, їх зв'язків із фольклором, попередньою літературною традицією;
- проаналізувати своєрідність рецепції античного сюжетно-образного матеріалу в історичних драмах М. Костомарова («Кремуций Корд», «Эллины Тавриды»).

**Об'єктом дослідження** обрано такі романтичні драми автора, як «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года», «Кремуций Корд», «Эллины Тавриды».

**Предметом дослідження** є специфіка ідейно-проблемних домінант історичних драм М. Костомарова, їхня сюжетно-образна реалізація, поетикальні виміри та художня реалізація в контексті естетики романтизму.

**Теоретико-методологічна основа** дисертації – праці з проблем розвитку українського романтизму Т. Бовсунівської, О. Камінчук, М. Кашуби, С. Козака, Т. Комаринця, Д. Наливайка, Є. Нахліка, М. Поповича, М. Яценка; з питань окреслення жанрової природи історичної драми і драми як літературного роду загалом (О. Анікст, Д. Антонович, Аристотель, О. Бондарева, Л. Дем'янівська, Л. Залеська-Онишкевич, Н. Кузякіна, Н. Малютіна, Л. Мороз, Г. Поспелов, В. Працьовитий, Л. Процюк, Л. Скорина, Л. Скупейко, І. Франко, С. Хороб, П. Хропко, А. Шамрай, М. Шаповал, В. Шубравський), загалом специфіки творів історичної тематики (З. Артюшенко, А. Гуляк, В. Дончик, М. Ільницький, Л. Ромащенко). Дослідницьку базу становлять і праці літературознавців, які

вивчали творчість М. Костомарова (С. Єфремов, В. Івашків, С. Ковпик, Я. Козачок, О. Некряч, А. Новиков, Л. Підгорна, В. Смілянська, Т. Сокіл, І. Ярошевич, М. Яценко), а також наукові студії інших учених-гуманітаріїв (В. Артюх, О. Гончар, О. Грушевський, О. Дутко, С. Кримський, Ю. Пінчук, М. Скринник, В. Ясь).

**Методи дослідження.** З огляду на мету й завдання в роботі використано низку методів, які допомагають вирішити поставлені завдання й дають змогу висвітлити порушені проблеми: *біографічний* (зв'язок творів із біографією і світоглядом М. Костомарова), *культурно-історичний* (для осмислення суспільно-історичних чинників, які багато в чому визначали специфіку художнього світу драматичних творів письменника), *естетико-функціональний* (розгляд творів як художнього феномену), *порівняльно-історичний* (аналіз драматургії М. Костомарова в контексті українського та європейського романтичного письменства), *герменевтичний* (для поглибленої аналітики смислових пластів художнього тексту автора), частково *психоаналітичний* та *міфокритичний* (окреслення свідомого і підсвідомого в характерах персонажів драм, функціонування архетипних образів у них). У дисертації також застосовано загальнонаукові принципи системності та об'єктивності.

**Наукова новизна** дисертації полягає в тому, що в ній уперше здійснено аналітико-системне дослідження історичної драматургії М. Костомарова в контексті доби романтизму, вивчено принципи й засоби художньої інтерпретації історії, простежено майстерність автора в моделюванні реальних подій та образів, вигаданих персонажів, охарактеризовано жанрово-стильові, поетикальні особливості творів, їхні традиційні риси й новаторські ознаки.

**Теоретичне й практичне значення роботи.** Матеріали дисертації можуть бути використані під час створення історико-теоретичних студій з української драматургії, творчості М. Костомарова, підготовки лекційних курсів з історії українського літературного процесу XIX століття, при написанні наукових праць аспірантами й студентами з історії української драматургії, а також під час

розробки методичних посібників та підручників з українського письменства, спецкурсів, спецсемініварів із проблем романтизму.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійно виконаною працею, у якій викладено авторське розуміння своєрідності художнього мислення М. Костомарова-драматурга – творця української історико-романтичної драми.

**Апробація роботи.** Результати дослідження апробовано в доповідях на міжнародних наукових конференціях: II Міжнародна науково-практична конференція студентів та аспірантів «Актуальні проблеми філології та журналістики» (Ужгород, 2016); Міжнародна наукова конференція «Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія» (Луцьк, 2016); Міжнародна наукова конференція «Микола Костомаров і Україна» (Київ, 2017); VIII Міжнародна наукова конференція українців (м. Сегед, Угорщина, 2017); VIII Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2017); Міжнародна наукова конференція «Творчість Миколи Куліша у світовому історико-літературному контексті», присвячена 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 2017); Міжнародна наукова конференція «Взаємовплив мов, літератур та культур в епоху глобалізації» (Ужгород, 2018); Міжнародна наукова конференція «Українська література в загальноєвропейському контексті» (до 80-річчя від дня народження доктора філологічних наук, професора Лідії Григорівни Голомб) (Ужгород, 2018); на всеукраїнських наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 2016); Всеукраїнська науково-практична конференція «Історіософія простору: тисячоліття волинської книжності» (Острог, 2016); Всеукраїнська науково-практична конференція «М. Костомаров і його епоха: текст і контексти (до 200-річчя від дня народження Миколи Костомарова)» (Рівне, 2017); Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту», присвячена 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 2017); Всеукраїнська наукова конференція XII «Костомаровські читання» (Чернігів, 2018) та на щорічних звітних конференціях професорсько-викладацького й аспірантського

складу ДВНЗ «Ужгородський національний університет» (Ужгород, 2016-2019). Дисертацію обговорено на засіданні кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет» (протокол № 10 від 31 травня 2019 р.).

**Публікації.** Найважливіші положення й результати дослідження висвітлено в 13 одноосібних публікаціях, із них 8 основних (6 – у наукових фахових виданнях України, 2 – в іноземних періодичних виданнях) та 5 додаткових.

**Структура й обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (282 позиції) та додатків. Загальний обсяг дослідження – 207 сторінок, з них – 160 основного тексту.



## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

### 1.1. Жанр історичної драми: генеза та особливості розвитку

Драматичні твори посідають осібне місце серед мистецьких надбань суспільства. Зацікавлення ними й системне їх вивчення сягає часів становлення театру. Зокрема, В. Халізов підкреслював, що з часів античності драма розглядалася «як найбільш повне втілення можливостей художньої творчості» (переклад автора. – *О. Т.*) [246, с. 3].

Драматичне мистецтво досягло виняткового розквіту в античному світі. Витоки драми безпосередньо пов'язані із суспільно-історичними змінами, яких зазнала давньогрецька цивілізація у VI–V ст. до н. е., що були зумовлені розквітом рабовласницької системи та становленням у ній особистості. Людина як індивід прагне висловити своє «я», виокремитись із натовпу, показати свою неповторність та несхожість з іншими. Як наслідок, виникає конфлікт – зіткнення протилежних інтересів і поглядів, який становить основу драми. Появі цього роду літератури передували не тільки суспільно-історичні, але й внутрішньо-культурні фактори. Антична драма формувалася під впливом епосу та лірики. Вона органічно поєднала емоційне начало та наявність подієвого складника. Справедливо зазначають В. І. Пащенко й Н. І. Пащенко, що «... в нових умовах становлення демократії лірика вже не могла відповісти на запити епохи, певною мірою вона себе вичерпала. Потрібні були нові види мистецтва, які б за своїм характером більше відповідали щойно встановленій молодій державній формі, допомагали б її зміцненню і, головне, могли б виховувати у громадян почуття патріотизму і відповідальності за свою державу. Ними й стали драматичні жанри...» [173, с. 197]. Саме давньогрецька трагедія була першим в історії світової художньої культури сценічним жанром, який поруч із цим був оформлений письмово й представлений як літературна форма.

Протягом століть, які відмежовують нас від театру Давньої Греції, цей рід літератури пройшов складний еволюційний шлях: змінювалися композиція,

структура, способи сценічного втілення. Плин часу не применшив виняткової ролі драматичних творів, що підтверджує думка Г. Гегеля: «Драма – це витвір уже розвинутого всередині себе національного життя» (переклад автора. – *О. Т.*) [37, с. 539].

Із-поміж літературних родів драма вирізняється специфічними, притаманними суто їй ознаками. Насамперед твори цього роду призначені для постановки на сцені, тому сценічність п'єс – важливий чинник, який враховує автор під час написання драматургічних текстів. До загальних специфічних рис драми варто додати й таку: продукт психічної діяльності – драма як літературний твір – є і завершеним (у сприйнятті її читачем), і незавершеним. Він незавершений доти, поки не перетворений на продукт психофізичної діяльності (у грі актора) [208, с. 253].

Драма як самостійний суб'єкт (літературний твір) і водночас об'єкт для сценічної реалізації (словесний пласт вистави) є синтезом таких жанрово-стилістичних аспектів, як дія, діалогічне, театральне та ігрове начала, що визначають вплив драми на почуття, волю та інтелект глядача. З огляду на це форма самовираження персонажів стає генератором внутрішньої дії [192, с. 69].

Зрозуміло, що для повнокровного функціонування зазначеного роду потрібно, щоб активно розвивалося театральне життя. А для цього своєю чергою необхідні відповідні суспільно-політичні та культурні обставини, які дозволили б театру виконувати свою місію – через літературний текст засобами сценічного мистецтва відбивати дух часу, реагувати на запити доби й провокувати глядача на роздуми. Не завжди такі обставини є сприятливими, й історія розвитку українського театру й драматургії засвідчує це. Д. Антонович, зокрема, правомірно наголосив, що національний театр (а разом з ним і драматургія) виконував роль «культурної боротьби і оборони прав українського народу» [9, с. 10]. Протягом століть «мінялися вороги українського народу, але театр свого завдання не зраджував» [9, с. 10].

Питання про генезис й особливості розвитку історичної драми потребує теоретичного екскурсу в історію функціонування драми як літературного роду. З

моменту свого виникнення теорія драми безпосередньо зв'язана з теорією літератури, з одного боку, та історією театру – з іншого, оскільки драма – рід літератури, який включає у себе твори, призначені для сценічної реалізації.

Теорію драми розробляли ще античні автори. Зокрема, у праці «Поетика» Аристотель окреслив жанрову природу трагедії й наголосив на понятті катарсису, яке повинен пережити глядач, спостерігаючи на сцені трагічне дійство: «Трагедія є відтворення прикрашеного мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань» [10, с. 47].

Аристотелівські концепти в осмисленні драми в той чи той спосіб застосовувалися наступними теоретиками, що прагнули пізнати природу цього літературного роду та його жанрів. Теоретичні пошуки Н. Буало, Д. Дідро, Г.-Е. Лессінга, Л.-С. Мерсьє, Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля, Г.-В.-Ф. Гегеля, Дж. Байрона, П. Шеллі та інших збагатили розуміння драми, доповнили уявлення про її естетичну природу, особливості моделювання художнього світу та людських характерів у ній.

Драму поділяють на два типи: «аристотелівську» («закриту») та «неаристотелівську» («відкриту»). Перший тип «розкриває характери персонажів через їх вчинки. Для такої драми притаманна фабульна побудова з необхідними для цього атрибутами – зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У ній зберігається хронологія подій і вчинків дійових осіб на відносно обмеженому просторі» [139, с. 208]. На зразки такої драми натрапляємо у творчості Евріпіда, Софокла, П. Корнеля, Ж. Расіна, Ф. Шиллера, В. Гюго, Дж. Байрона та інших. Для драми «неаристотелівського» типу характерним є «синтетичне художнє мислення, внаслідок чого до драматичного роду активно проникають епічні та ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії» [139, с. 208]. Прикладом «відкритої» драми є, зокрема, «Перси» Есхіла. Її зразки можна побачити в японському театрі Но і Кабукі. Але найбільш активно така форма застосовується

у драматургічній практиці письменників ХХ і ХХІ століття (Б. Брехт, М. Куліш, Е. Йонеско тощо).

Іншими словами, другий «неаристотелівський» тип драми, що цілковито відповідав гегелівській концепції драматичного мистецтва або ж полемічно тенденційним визначенням Б. Шоу «добре зробленої п'єси», протиставляв драму сучасну, із засновками не лише на перипетіях зовнішньої дії, а здебільшого на дискусіях між персонажами, а в кінцевому підсумку – на конфліктах, які впливають із зіткнень різних, нерідко прямо протилежних ідеалів, що формувалися впродовж певного часового відтинку, у певних історично зумовлених обставинах та ситуаціях. Тому можна стверджувати, що в період романтизму в західноєвропейській та українській драматургії такий тип «неаристотелівської» драми всіляко зумовлював появу власне історичної п'єси. Із такого двоподілу випливає й характерна особливість драматичного способу художнього моделювання дійсності: життя людини необхідно показувати так, щоб було помітно, як вона долає перешкоди, прямуючи до певної мети, як вона виходить із тих ускладнень, які виникають на її шляху [208, с. 252].

Звідси дуже важливим для функціональності історичної драми є окреслення специфіки її зовнішньої і внутрішньої дії. Адже між одним і другим існує помітна змістовна різниця. Вона йде від того, що, незважаючи на видовмінність художніх драматичних форм, між цими типами дійства (внутрішнім чи зовнішнім) існує закономірний зв'язок, що базується на характері конфлікту, закладеного в основу історичної п'єси. Не вдаватимемося до докладних роз'яснень цієї «діалектики» конфліктності в такого типу драмі, висловлених свого часу у своїх знаменитих «Лекціях з естетики» Г.-Ф.-В. Гегелем, зауважимо тільки, що німецький філософ переконливо доводив, що в драматичному творі, побудованому, зокрема, на історичних реаліях, важливим проступає не так зовнішній (подієвий), як внутрішній (психологічний) конфлікт. Але він убачав покликання особистості (й історично зумовленої також) не так задля вдосконалення світу і навіть не стільки задля збереження себе в цьому світі перед різного роду небезпеками ворожих їй сил, як упорядкування

самої себе в гармонійний стан із довколишньою дійсністю, з реальними (додаймо – історично правдивими та закономірними) обставинами буття. З огляду на це драма, скроєна Б. Шоу на історичних реаліях, у процесі свого розвитку набувала нових форм і виконувала нові ідейно-естетичні функції, розширювала власний жанрово-тематичний діапазон. У межах трьох основних її жанрів – трагедії, комедії та власне драми – з'явилися нові підвиди, що значно розширили функціональність цього літературного роду та можливості для сценічного втілення драматичних текстів.

Для українського письменства у всі часи була актуальною проблематика, що стосувалася питань національно-визвольної боротьби. Тому питання історичного розвитку України, її минулого, перспектив у майбутньому завжди опинялися у сфері художніх пошуків українських митців. Українська драматургія, хоч і була менш, порівняно з лірикою та епосом, актуалізованим літературним родом, усе ж не залишилася осторонь у справі художнього трактування історії. Для українського письменства загалом надзвичайно важливим було зберегти у слові пам'ять про наше минуле, видатних діячів. Творча інтерпретація відповідної історичної епохи, діяльності конкретної історичної постаті чи постатей, цілої сув'язі проблем національного буття, за влучним спостереженням М. Ільницького, – «це перехрещення різних часових планів, виявлення точок дотику між минулим і сучасним, утвердження неперехідної цінності соціальних, філософських, етичних, естетичних уроків, здобутих попередніми поколіннями, і усвідомлення історичної ваги нашої сучасності як ланки зв'язку минулого з майбутнім» [91, с. 279].

Традиція звертатися до минулого наявна вже у фольклорних текстах. В українській народнопоетичній творчості вирізняється група історичних пісень, у яких уславлені герої багатовікової національно-визвольної боротьби («Пісня про Байду», «За річкою вогні горять», «Зажурилась Україна», «Чи не той то хміль», «Гей, не дивуйтесь добрі люди» та інші). Історична тема знайшла своє відображення і в народних думах («Іван Коновченко», «Вдова Сірка Івана», «Самійло Кішка», «Хмельницький і Барабаш», «Корсунська битва», «Смерть

Богдана й вибір Юрія Хмельницького» та інші). Трактування минулого і його героїв у фольклорних творах вирізнялося високою мірою ідеалізації. Фольклорна модель історії будувалася на чіткій поляризації картини світу: є вороги і є герої. Герої уславлювалися, пам'ять про них залишалася у віках. Вороги ж зазнавали нищівної поразки. Відповідно добиралися й художні засоби, що відображали таку полярність.

Сюжети фольклорних творів історичної тематики творчо опрацьовані українськими письменниками. Наприклад, пісня про Саву Чалого стала одним із джерел драматичних творів М. Костомарова та Івана Карпенка-Карого. Узагалі М. Костомаров присвятив вивченню історичних пісень понад 30 років (праця «Историческое значение южнорусского песенного творчества», 1871).

Авторська література подає інший, порівняно з фольклорним, погляд на історію й видатних діячів. Письменницькі версії відзначені особливостями індивідуального світобачення митця, його ідеологічною заангажованістю, системою духовних цінностей та орієнтацій. Авторське бачення минулого спирається також і на запити часу, що й формує самобутні художні моделі в оригінальних творах історичної тематики.

Використання фольклорних образів і форм було одним із засобів національного самоутвердження, захисту національної культури та самобутності українського мистецтва; національні фольклорні джерела стали основою романтизму в Україні [93, с. 122]. Проблему національної самобутності й народності романтики розв'язували на базі фольклору. Характерне для творчості романтиків захопленням минулим, історичними переказами, українськими народними думами, козацькими літописами тощо сприяло засвоєнню ними народної героїзації визвольної боротьби. Оскільки письменники сприймали не лише поетичні фольклорні засоби, а й його бунтарсько-протестувальне начало, звернення їх до історії свого народу в умовах визвольної боротьби набувало особливого значення, клало початок формуванню принципів історичності в літературі [93, с. 123]. Головним у романтизмі було обстоювання ідеї народності літератури як основного принципу розвитку письменства, широкого використання

усної народної творчості, звеличення героїв визвольної боротьби народу проти поневолювачів.

Художній твір, у якому зображено історичне минуле, також відрізняється від наукового висвітлення історії. На цю рису вказував І. Франко в передмові до повісті «Захар Беркут»: «Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих, артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах <...> Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна» [245, с. 7].

Спостереження І. Франка щодо природи історичної повісті можна застосувати й до окреслення специфіки історичної драми. Отже, одним із визначальних критеріїв твору, який дає змогу визначати його як історичний, є наявність актуальної, злободенної проблематики, що знаходить відгук у читача. Через призму історичного сюжету, за допомоги системи образів-персонажів, серед яких є історичні діячі, письменник творить текст, який дає нагоду осмислити і реалії своєї доби, і шляхи подальшого розвитку суспільства в цілому й людини зокрема.

Українські письменники неодноразово зверталися до історичного минулого як джерела власних авторських сюжетів. Один із найважливіших видів джерел вітчизняної історії та культури – літописи. Це найдавніші писемні пам'ятки, які найбільш широко й повно відображають явища політичного, економічного, соціального та культурного життя в контексті часу. Прагнучи об'єктивно відтворити події, українські літописці зверталися до народних переказів, фольклорних творів, майстерно поєднували факти минулого та художню правду, що давало їм змогу якнайпослідовніше зобразити буття українців у сиву давнину, висловити загальнонародну думку з приводу подій чи діяльності історичних постатей. Серед літописної літератури важливе місце посідає «Історія Русів» [92] – одна з найвизначніших пам'яток української історії

другої половини XVIII – початку XIX століття, яка є перехідною ланкою до нової української історичної науки, яку започаткував Д. Бантиш-Каменський. Уперше твір був опублікований О. Бодянським 1846 року, а українською мовою вийшов у Нью-Йорку (1956) та в Києві (1991).

Дослідник і письменник В. Шевчук зауважує, що «Історія Русів» належить до творів, «доля яких в особливій суспільній заангажованості, які значною мірою впливали на сучасників та нащадків і по-своєму акумулювали національну енергію, щоб вона, ніби струм, потекла потім по артеріях народного тіла, витворюючи новий рівень самосвідомості та гальмуючи творення ферментів національного розпаду» [259, с. 7]. «Історія Русів» відтворює картини розвитку України від найдавніших часів до другої половини XVIII століття. Оцінюючи значення цього визначного твору, М. Возняк справедливо зауважує: «Свій величезний вплив завдячує «Історія Русів» тій обставині, що її автор освітлив всю історію України з погляду суверенності й автономності української нації, що висунув усюди на перший план ідею боротьби України за свої давні права і привілеї, що вмів переповісти історію руйнування українських вольностей високо-драматичним стилем» [34, с. 8]. Ця пам'ятка вітчизняної історії стала видатним явищем XIX століття, що вплинула на формування світогляду українців. Оцінюючи загальне значення твору для української культури, С. Єфремов зазначив: «Історія Русовъ» була немов пророкуванням про близьке національне відродження України й оправданням її нового письменства, з якого те відродження почалося» [77, с. 215]. Не випадково «Історія Русів» послужила джерелом багатьох історичних драм та трагедій. Письменники, зокрема М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, черпали з цього твору теми, сюжети та образи. Користуючись літописами, митці слова насичували використаний матеріал за допомоги художнього домислу та вимислу, які є обов'язковими складниками художнього твору.

Зразком першої історичної драми дослідники вважають твір Ф. Прокоповича «Володимир» (повна назва тексту – «Владимир всіх словеноросійських стран князь і повелитель, от невірїя тьми во великий світ



євангельський Духом Святим приведен в літо от рождества Христова 988; нині же в преславной Академии Могило-Мазеповіанської Кієвської, привітствующой ясневельможного его царського пресвітлого величества войська запорозького обоїх стран Дніпра, гетьмана і славного чину святого Андрея-апостола, кавалера Іоанна Мазепи, превеликого своего ктитора, на позор російському роду от благородних російських синов, добрі зде воспитуємих, дійством, еже от поетов нарицається трагікомедія, літа Господня 1705, іюля 3 дня показанний»). Ф. Прокопович – відомий український церковний та освітянський діяч, ректор Києво-Могилянської академії, бароковий письменник, перекладач. Викладав студентам риторику, філософію, поетику. По суті, драма «Володимир» стала практичним втіленням засад класицистичної драматургії і драматургії бароко. Новаторським у творі було трактування історичного матеріалу, пов'язаного із хрещенням Київської Русі.

На думку В. Працьовитого, Ф. Прокопович «зробив значний крок уперед – наблизив шкільну драму до конкретних реалій дійсності, возвеличив найвидатніші постаті української історії – князя Володимира Великого і гетьмана Івана Мазепи, з'єднавши їх в один привабливий, художньо переконливий образ. У такий спосіб драматург витворив унікальний портрет національного провідника українського народу» [195, с. 30].

Стосовно драми «Володимир» вживають різні жанрові визначення. Автор назвав твір «трагікомедією», дослідники помічають у ньому риси шкільної драми (складається із прологу; п'яти дій, невеликих за обсягом; завершується співом хору з апостолом Андрієм та янголами). Разом із тим «Володимир» започатковує й жанр історичної драми, у якій основою стає не античний сюжет (як це зазвичай було в класицистичній драмі), а епізод із рідної автору історії.

Крім драми «Володимир» Ф. Прокоповича, твором історичної тематики є й «Милість Божа» (1728) невідомого автора. У центрі художнього зображення – постать Богдана Хмельницького як мудрого провідника нації, визначного історичного діяча. Як і Ф. Прокопович, автор драми звертається до минулого України, хоча бере ближчу епоху й відтворює період національно-визвольної

боротьби 1648–1654 рр. «Милість Божа» пройнята пафосом визвольної ідеї. По-новому формується в тексті концепція національного лідера, який наділений мудрістю, розсудливістю, силою волі, харизмою. Подібну концепцію образу Б. Хмельницького втілить майже через 30 років Г. Сковорода у відомій поезії «De libertate» (1757).

М. Возняк вважав драму «Милість Божа» з погляду літературної вартості кращою за «Володимира» Ф. Прокоповича: «Літературна вартість «Милості Божої» ще більша, ніж літературна довершеність Прокоповичевого Володимира. І в будові, й у змісті зв'язана вона численними нитками з сучасним авторові українським національним життям і українською національною традицією. І формою, і змістом наближається тут і там до українських пісень і дум із доби Хмельницького, різниться тільки тим, що драматург висунув на перший план національно-патріотичні й релігійні мотиви, а в українських піснях виступає на перший план економічний гніт із боку поляків і жидів; деколи так близько підходить драма до пісень, що бере з них окремі епізоди. Симпатії автора на боці козацької маси» [33, с. 215].

«Милість Божа» є новим кроком в освоєнні царини історичної драматургії. Усі важливі вузлові точки тут: і звернення до теми визвольної боротьби часів гетьманування Б. Хмельницького, і вироблення концепції національного лідера, і моделювання образу України (творюється в ліричному ключі), і початки відтворення голосу народу – усе це повною мірою освоюють наступні драматурги, які виведуть українську історичну драматургію на якісно вищий ідейно-художній рівень.

Давня українська література, отже, створила передумови для функціонування драматичного тексту історичної тематики, започаткувала розробку концепції національного провідника, а також засвідчила християнський характер історизму творів. Й у «Володимирі», і в «Милості Божій» фундаментом національного буття є християнські цінності, органічно пов'язані з антропоцентризмом українського менталітету, з вірою в те, що Бог подбає про українців, підтримає їх визвольні прагнення.

Наступна епоха – середина й друга половина XVIII століття – принесла численні акти, укази, заборони московської влади на українську літературу й театр, що й спричинить величезну лакуну в розвитку історичної драматургії. Частково цю нішу заповнює своїми новаторськими п'єсами М. Костомаров, який пише «Саву Чалого» (1838), «Переяславську ніч» (1841), «Украинские сцены из 1649 года» (40-і рр. XIX століття), «Кремуция Корда» (1849), «Эллины Тавриды» (1883). У творах про історичні події та про визначних людей драматург зумів побачити й відобразити в трагедійно гострих ситуаціях, подіях і характерах їхню драматичну сутність, високий дух визвольної боротьби цілого народу, невмирущу віру в перемогу і волю. Передавала історичний колорит епохи і Шевченкова драма «Назар Стодоля» (написана 1843 р., опублікована вперше в журналі «Основа» 1861 р.). Поряд із драмою Кобзаря зазначені твори М. Костомарова акцентували увагу на боротьбі українців за національну незалежність і тим сприяли консолідації народних сил та об'єднанню навколо ідеї спільного протесту, пробуджували національну свідомість українців [108, с. 73]

Уміння передати настрій загальнонаціонального пориву й протесту, побачити в історії свого народу такі її сторінки, які свідчать про здатність на самовіддану боротьбу, знайти найнеобхідніші в таких ситуаціях характери і, нарешті, уміння бачити та відтворювати події масштабно в просторі й часі свідчили про перехід художньо-образної свідомості українських драматургів середини XIX століття на новий рівень мислення [108, с. 74].

Модифікація української драми, зародившись на початку XIX століття і ставши фактично початком власне української національної драматургії взагалі, а також досягнувши апогею свого розвитку в другій половині XIX століття, відобразила складний процес формування суспільної свідомості народу. Вона засвідчила також, що українська драма першої та особливо другої половини XIX століття, значною мірою і в наступний період її бурхливого розвою, була максимально прив'язана до реального життя українського селянства, до долі простолюдина [108, с. 72]. Через осмислення історичних осіб і подій різних епох і

народів, через осягнення суті історичної долі свого власного народу драма прийшла до вирішення актуальних для її сучасності проблем.

Своєрідним сплеском активного розвитку драматургії став кінець XIX – початок XX ст., коли з'являється «театр корифеїв», який прокладає шлях драмі раннього українського модернізму, що у своїх вершинних творах досягла рівня світової літератури. Не забувають письменники й про історичну драму. Принципи побудови цього жанру у творчості письменників зазначеного періоду базувалися на реалістичному художньому методі, що зумовлював свої особливості моделювання історичних подій та визначних постатей у текстах такого плану. Враховано соціальний фактор, активно простежено взаємодію персонажів у соціумі, простір конфліктності побудовано на рівні зовнішнього протистояння героїв і ворожих сил.

У цей час були написані п'єси «Павло Полуботок, наказний гетьман України» (1892) О. Барвінського, «Кочубей і Мазепа» (1891) С. Воробкевича, «Бондарівна» (1884), «Чумаки» (1897), «Сава Чалий» (1899) І. Карпенка-Карого, «Чайковський, або Олексій Попович» (1904) М. Кропивницького, «Байда, князь Вишневецький» (1885), «Гетьман Петро Сагайдачний» (1890) П. Куліша, «Федько Острозький» (1882), «Гальшка Острозька» (1887) О. Огоновського, «Сонце Руїни» В. Пачовського, «Славой і Хрудош» (1875), «Сон князя Святослава» (1895) І. Франка та інших.

Із переліку наведених імен вирізняються постаті М. Старицького та його дочки Л. Старицької-Черняхівської, які багато зробили для утвердження національної історичної драми. П'єси «Богдан Хмельницький» (1897), «Оборона Буші» (1899) М. Старицького, «Гетьман Дорошенко» (1910), «Іван Мазепа» (1929) його доньки стали добротними взірцями драматичного тексту на матеріалі української історії. Л. Старицька-Черняхівська відзначала: «Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *de modée*. Історія України давала багатий матеріал письменнику-драматургу» [220, с. 472–473].

Не оминув увагою історичну тему й С. Черкасенко, український письменник-модерніст, педагог, журналіст, театрознавець. Він написав кілька п'єс з українським історичним тлом: «Про що тирса шелестіла» (1916), «Коли народ мовчить» (1927), «Северин Наливайко» (1928), «Вельможна пані Кочубеїха» (1936).

Також про історичну драматургію можемо говорити, аналізуючи творчість чільного представника Львівського літературного угруповання «Логос» Г. Лужницького. Протягом усього життя він написав десяток історичних п'єс, нерідко забарвлюючи їх релігійно-християнською образністю й проблематикою, що здебільшого характерно для 30–40-х років ХХ століття («Ой Морозе, Морозенку», «Дума про Нечая», «Лицарі ночі», «Січовий суд», «Посол до Бога», «Ой зійшла зоря над Почаєвом», «Іван Мазепа» та інші).

Обставини літературного й театрального життя в радянський період не сприяли повноцінному функціонуванню історичної драми. Твори, написані зокрема у 30-ті рр. ХХ століття, були, за свідченням авторів монографії «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» (2009), «спробою хоча б віртуально вирватися із задущливої атмосфери тоталітарного суспільства. Проте і цей шлях не був цілком безпечний, адже критика уважно відстежувала будь-які відхилення від офіційної історіографії...» [207, с. 530] В окреслений період з'являються драматичні твори О. Корнійчука «Богдан Хмельницький» (1938); І. Кочерги «Свіччине весілля» (1930) та «Ярослав Мудрий» (1944); Л. Первомайського «Олекса Довбуш» (1940); В. Суходольського «Устим Кармелюк» (1937).

Історична тематика в радянські часи могла висвітлюватися тільки тоді, коли автор дотримувався догм офіційної радянської історіографії, мав єдино правильний погляд на події минулого. Звичайно, такі настанови збіднювали зміст текстів на історичні сюжети. Середина й друга половина ХХ століття фактично не дає самобутніх творів такого плану. Але на місце драми заступає історична проза, яка набуває активного розвитку у творчості І. Білика («Меч Арея», «Похорон богів»), П. Загребельного («Євпраксія», «Диво», «Я, Богдан»), Р. Іванчука

(«Мальви», «Орда», «Манускрипт із вулиці Руської», «Четвертий вимір», «Журавлиний крик», «Вогненні стовпи»), С. Складенка («Святослав», «Володимир»), В. Шевчука («На полі смиренному») тощо. І досягнення українських прозаїків того часу в царині освоєння історичних тем досить значні.

Отже, українська історична драма має свої корені ще в період давньої української літератури доби бароко. П'єси «Володимир» та «Милість Божа» започаткували нове жанрове утворення, яке надалі розвинулося в доробку М. Костомарова, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, І. Франка, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка, В. Пачовського, Г. Хоткевича, І. Кочерги, К. Буревія, Г. Лужницького та інших українських драматургів. Характер еволюції історичної драми не мав однолінійного характеру. Історична тема в драматургічній практиці письменника виникала тоді, коли доба вимагала твору із залученням історичного матеріалу, що давало змогу адекватно й масштабно осмислити важливі проблеми національного буття українців. Для історичних драм барокового часу і XIX століття характерною була християнська спрямованість тексту, апелювання до одвічних питань людського й національного життя. Пік розвитку історичної драматургії припадає на добу модернізму, далі твори такої тематики виходять спорадично. Із другої половини XX століття до висвітлення історії України звертаються прозаїки, формуючи в такий спосіб в українському письменстві новий канон художнього моделювання минулих часів.

## **1.2. Специфіка і критерії вивчення історичної драматургії**

Аналіз історичного художнього тексту – завдання не просте для будь-якого літературознавця. Він передбачає чітке усвідомлення завдань, які ставив перед собою автор, вдаючись до зображення певної історичної епохи й художнього реконструювання постатей відомих діячів. Саме від поставлених мистецьких завдань залежить вибір основних поетикальних параметрів майбутнього твору: жанру, сюжетно-образного наповнення, композиційного й мовного рівнів тощо. Формотвірні елементи драматичного твору – конфлікт, побудова дії, групування персонажів, ремаркування, художнє мовлення – зумовлені авторським

надзавданням – створити естетичний простір, у якому органічно взаємодіятимуть історія й художня уява, реальність та вигадка, об'єктивне й суб'єктивне. Історична драма поєднала в собі як ідеологічні, так і мистецькі чинники. Історичний контекст давав вихід на формулювання поглядів письменника щодо різних проблем і загальнолюдського, і національного звучання. Те, що митець відображає в драмі, повинно хвилювати читача, збагачувати його розуміння життя, нашоувувати на роздуми. Драма, у силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання й для гри, тобто для відтворення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – театру. Занурюючи реципієнта в минулі часи, автор намагається передати дух змальованого часу, знайти універсальні точки дотику між минувиною і сучасністю, на перехресті таких точок і народжується глибинна комунікація між читачем і текстом або театральною виставою, де через гру акторів дія стає зримою.

В українському письменстві твори історичної тематики відігравали надзвичайно важливу роль. Оскільки йшлося про літературу як один із способів збереження національної ідентичності в умовах поневолення українства, то апелювання митців до зламаних, гранично напружених подій та ситуацій в історії нації (або ж інших націй у подібних обставинах), до життєдіяльності провідників народу, видатних діячів мало на меті утвердити ідею майбутнього визволення, побудови власної держави. Отже, надзавданням митців, які зверталися до осмислення історичних сюжетів, на нашу думку, було створити художній текст, у якому подані авторські моделі буття нації. Ці моделі концентрували в собі комплекс письменницьких поглядів на причини поразок у національно-визвольних змаганнях, на особливості менталітету, національного характеру українців, їх самоусвідомлення, на потребу плекання власної ідентичності в умовах колоніального статусу України, на взаємодію з іншими народами, обстоювання своїх позицій, вироблення принципів демократичного співіснування в колі інших держав (і слов'янських, і європейських). Вагомою також є художня аналітика суспільного буття в історичних драмах письменників, показ сутності

тоталітарного суспільства, базованого на тиранії, деспотії та атмосфері залякування людей.

Як уже зазначали раніше, для митця вихідною точкою є художні завдання, які він ставить перед собою, творячи історичне полотно. Тому, коли починаємо вивчати тексти такого плану, зважаємо на систему світоглядних цінностей та орієнтацій автора, формування його бачення минулого, тобто визначаємо домінантні параметри ідеології письменника, той ґрунт, на якому будуватиметься художня реальність у його творі. Ідеологічні чинники зумовлюють вибір формотвірних складників твору. У ситуації з доробком М. Костомарова можна говорити про вплив його діяльності як вченого-історика, як дуже ерудованої, багатогранної особистості на вибір жанру історичної драми, яка давала простір для художньої реалізації ідей митця. Характерними ознаками історичної драми, за твердженням В. Працьовитого, є «прив'язаність до конкретного часу, зображення дійсної історичної постаті, зосередження уваги на історичних фактах і возвеличення національно-патріотичних поривань українського народу» [195, с. 194-195]. Відтворення конкретної історичної епохи, реальної постаті, акцент на визвольних змаганнях народу – це, звичайно, тільки зовнішній рівень історичної драми. Важливо, як письменник komponує матеріал, із яких джерел черпає, як задум складається в художню цілість. Погоджуємося, що «драматург аж ніяк не може обійтися без творчої фантазії: вимислу, домислу, перенесення подій у часі та просторі – митець мусить зібрати докупи окремі елементи у загальну привабливу картину, а недостачу деяких деталей заповнити за допомогою уяви» [195, с. 195]. Отже, у просторі історичної драми працює авторська уява, фантазія, вимисел, домисел, за допомоги яких факти, події, явища мають оригінальне мистецьке втілення.

Аналітичне осмислення історичної драми вимагає чіткого окреслення таких принципових понять, як *історизм*, *історична свідомість*, *історична пам'ять*, *історична правда*, *художня правда*. Ю. Ковалів подає таке визначення історизму в літературі: це «художнє осмислення подій минулого, що мають



конкретно-історичний неповторний зміст і колорит, спроба його реставрації у різних жанрах лірики, епосу і драми [98, с. 440].

Поняття «історизм» уперше ввів Ф. Шлегель 1797 року, розумів його як принцип мислення, в основі якого – уявлення про поступовий розвиток будь-якого явища, а також про кожен історичний етап як необхідний складник історії. Історизм мислення передбачав не тільки оперування історичними даними, але й глибоке проникнення в сутність історичних процесів, осягнення світогляду, духовних цінностей людей тієї чи тієї епохи. За спостереженням Б. Томашевського, «загострення відчуття історії характерне для перехідних епох, коли з особливою очевидністю виступає змінність громадського і політичного устрою. Звернення до історії <...> особливо притаманне людям, які в самій змінності речей бачать шлях до розв'язання протиріч дійсності» (переклад автора. – *О. Т.*) [235, с. 157].

Загалом поняття «історизм» стосовно художніх творів доречно застосовувати тоді, коли йдеться про здатність автора осмислювати історичне буття свого народу засобами словесного мистецтва, творчо реконструювати минуле, закладаючи в цю реконструкцію загальнолюдський зміст й актуальні смисли. Разом із тим читач відповідно до свого розвитку, ерудованості, обізнаності з історичним матеріалом може виокремити й підтекстові рівні твору, корелюючи художні ідеї з власним життєвим досвідом.

Дослідник С. Кормілов стверджує, що «під історизмом розуміються не «надтекстові» утворення і не різновиди змісту, а певні *якості* твору. Історизм – не «річ» <...> не елемент чогось, але саме *якість* деяких елементів. Час не може не бути *предметом* художнього відображення: він відображається завжди, які б не були властивості твору, особистість автора, вимоги його епохи. Але відображатися він може як історично, так і не історично. Значить, у питанні про історизм істотно не те, *що* зображується, а те, *як* зображується» (курсив автора. – *О. Т.*) [113, с. 67].

Письменник може обрати для художньої обсервації будь-яку історичну епоху, змодельовати образи будь-яких історичних діячів. Головне – у який спосіб

він утілює свій художній задум. Завдання літературознавців і полягає в простеженні форм утілення цього задуму з урахуванням усіх критеріїв змістово-формального плану – жанрової парадигми, сюжетотворення, природи художньої образності, мовного рівня.

*Історична свідомість* також відіграє важливу роль у побудові художніх моделей історичного буття нації. Це поняття має широке інтерпретаційне поле й включає в себе узагальнення історичного досвіду, сукупність оцінного ставлення до минулого, історичних процесів, ролі конкретних діячів у цих процесах тощо. «Історична свідомість як специфічний продукт людської діяльності визначає просторово-часову орієнтацію людини та суспільства, надаючи можливість сформулювати погляд на своє минуле та його зв'язок з теперішнім і майбутнім» [81, с. 40], – зазначає А. Землянський.

З історичною свідомістю тісно пов'язана *історична пам'ять* – сукупність уявлень соціуму про історичне минуле. Дослідники одностайні в думці, що історична пам'ять є основою національної ідентичності. Автор праці «Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії» (2012) Л. Нагорна зазначає, що історична пам'ять є своєрідним дороговказом, що допомагає людині зберігати віру в перемогу добра над злом: «Щоб не опинитися у королівстві кривих дзеркал і жити в ладах із власною совістю, кожен мислячий індивід має вибудовувати свій алгоритм зв'язку із Вічним абсолютним, а отже, і своє бачення зв'язку між минулим, сьогоденням і майбутнім. Головне – не збитися на манівці цинізму й нігілізму, пропускати через розум і серце усю доступну інформацію, протистояти навіюванню й оманливим чарам. І завжди пам'ятати – майбутнє народжується сьогодні, і воно за нашого бажання буде таким, яким ми спочатку, використовуючи певні матриці минулого, намалюємо його у своїй уяві» [159, с. 318].

Проблема історичної пам'яті завжди була актуальною для українського народу, що віками виборював своє право на незалежність. Епоха романтизму по-особливому артикулює досвід плекання самототожності нації. О. Камінчук справедливо зауважує, що українська лірика цього періоду «відзначається увагою

до історичного минулого України, проблем історичної пам'яті і національного визволення, важливу виражальну роль відіграють образи історіософської семантики» [94, с. 91]. До образів історіософської домінантної семантики у творчості поетів-романтиків, зокрема, належать такі: *могили* (як символ свідка минулої слави України, покликано розбудити приспану свідомість народу: «Кладовище» Л. Боровиковського, «Шевченкові» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Розрита могила» Т. Шевченка та інші); *козака* (як символ захисника рідного краю: «Козак та буря» А. Метлинського, «Палій» Л. Боровиковського); *кобзаря, бандуриста, співця* (як носія історичної пам'яті: «Бандурист» Л. Боровиковського, «Смерть бандуриста» А. Метлинського, «Перебендя» Т. Шевченка); *гетьмана, запорожця, отамана* (утілення образів національного лідера: «Спить Вкраїна та руїни...» М. Костомарова, «Дорошенко» О. Корсуна, «Січа» Я. Щоголева).

Поняття «історизм», «історична свідомість», «історична пам'ять» мають загальнонауковий характер, вони активно вживані в різних соціогуманітарних працях. Літературознавці використовують ці поняття як змістові складники тексту й застосовують насамперед у контексті аналізу проблемно-тематичного рівня. Власне літературознавчу специфіку мають поняття «історична правда» та «художня правда», взаємодія яких є одним із визначальних чинників побудови художнього простору твору історичної тематики. В. Працьовитий у дослідженні «Українська історична драматургія» висловлює слушну думку щодо поєднання цих двох компонентів у текстах: «В історичному творі драматург повинен відтворити історичні постаті і передати дух епохи в достовірному зображенні, витримуючи при цьому художню правду, надати відтвореним подіям привабливої форми, яка б не суперечила законам краси, наповнити дійових осіб живою плоттю, а полілоги, діалоги, монологи – палкою пристрасстю» [195, с. 195].

Історична правда – це інформація про минуле, подана в історіографічних працях. До певної міри тут варто говорити про критерій об'єктивного висвітлення історичного процесу та його складників. Митець працює спочатку з відповідними джерелами (архівними матеріалами, документами, працями істориків тощо), потім осмислює їх, відбирає те, що буде важливо для нього в процесі написання твору.

За словами Л. Тарнашинської, «вивчення історичного фактажу спричиняє вивільнення підсвідомості від <...> вражень і закодованих у мозку знань, а психологічні загадки дають поштовх до пошуку нового фактажу і логічного заповнення якихось таємничих, з погляду письменника, а то й самої історії, лакун» [222, с. 139]. Історична правда – це каркас, на якому автор будує своє художнє полотно, пише свою історію. Коли сформується історичний каркас, тоді вступає в дію художня правда. «Художня правда – це переконливо змальований світ. Вона не тотожна правдоподібності (простій схожості на життя). Художня правда не обов'язково повинна бути схожою на дійсність, але змушена обов'язково відповідати її сутності» [68, с. 83]. У художній правді виявляється здатність митця творчо освоювати історичну реальність, робити художні узагальнення, у фактах минулого актуалізувати сучасний зміст.

Усі проаналізовані поняття – *історизм, історична свідомість, історична пам'ять, історична правда, художня правда* – є тим смисловим осердям, на якому дослідник побудує власну інтерпретацію будь-якого твору історичної тематики, зокрема й драматичного. Окреслюючи методологію вивчення історичної драми, наголосимо на тому, що концептуальних праць із цієї проблеми немає, є тільки окремі дослідження, у яких розглянена історична драматургія конкретних авторів. Відзначимо дисертацію В. Швеця «Історична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (проблематика і поетика)» (2008) і Л. Процюк «Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської: конфлікти і характери» (2009), у яких системно простежено ідейно-художнє новаторство драм письменниці, творчість якої тривалий час була заборонена. Зразки практичного аналізу історичних драм подано у виданні «Українська історична драматургія» (2009) В. Працьовитого, де з-поміж інших текстів інтерпретується і драма М. Костомарова «Сава Чалий».

Для осягнення природи драматичних жанрів багато дають праці дослідників, які зосереджені на окресленні теоретичних і практичних аспектів осмислення драми. Це наукові дослідження С. Хороба «Українська драматургія крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми)»

(1999) [251], «Сторінки історії української драматургії кінця XIX – початку XX століття» (2018) [250], Н. Малютіної «Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки» (2006) [148], колективна праця Т. Свєрбілової, Н. Малютіної, Л. Скорини «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української літератури першої третини XX століття» (2009) [207]. Окремі думки щодо природи драматичних творів на історичну тему почерпнули в дисертації А. Верлатої «Поетика драматургії Василя Пачовського: своєрідність модерністського художнього мислення» (2017) [28]. Звичайно, поданим переліком праць не вичерпаний весь обсяг зробленого в царині дослідження драматургії. Опрацювавши названі джерела, можемо засвідчити те, що зразки історичних драматургічних текстів початку і середини XIX століття менш досліджені порівняно з творами цього жанру в добу реалізму та модернізму. Це пояснюємо тим, що фокус уваги науковців зосереджувався передусім на найбільш представлених родо-жанрових формах у літературі цього часу.

Під час роботи над питанням методологічних аспектів вивчення історичної драми доводилося працювати з науковими розвідками, присвяченими аналізу історичної романістики в українському письменстві. Таких розвідок є достатньо, усі вони є зразком фахового аналізу української історичної прози різних літературних періодів. Ґрунтовними є праці С. Андрусів «Мости між часами (Про типологію історичної прози)» (1987) [2], М. Ільницького «Людина в історії (сучасний український історичний роман)» (1989) [91], А. Гуляка «Становлення українського історичного роману» (1997) [59], Л. Ромащенко «Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху» (2003) [202] та інших. Дослідники пропонують різні стратегії аналізу явищ української історичної романістики.

Отже, спираючись на праці учених, що досліджували специфіку творів історичної тематики, визначаємо основні критерії, які слід враховувати під час розгляду таких творів:

- виокремлення ідейно-естетичних завдань, які ставить перед собою художник слова, зображуючи ту чи іншу історичну епоху, конкретну особистість;

- з'ясування світоглядних засад творчості письменника, визначення його поглядів на об'єкт художнього моделювання;
- аналіз джерел, того історичного контексту, у якому відбуваються події в художньому творі;
- застосування понять «історизм», «історична свідомість», «історична пам'ять» у процесі висвітлення проблемно-тематичного та сюжетно-образного рівнів твору;
- простеження кореляції історичної та художньої правди в авторській ідейно-естетичній свідомості;
- виявлення типологічних паралелей у контексті української і європейської літератур;
- узагальнення рис естетично-словесного новаторства письменника в художній реконструкції історичних подій;
- осмислення інтелектуальних обривів, соціокультурної значущості твору;
- розкриття творчої індивідуальності художника слова, його самотньої манери письма.

Зазначимо також, що художня концепція історії у творі реалізується як наратив, у якому авторська думка виражається в конкретній жанровій формі відповідними засобами поетики. Вибір формально-змістових показників зумовлюється природою концепції історії, а твір стає її вербальною репрезентацією. Важливо пам'ятати також про історико-культурний контекст функціонування твору. Адже кожний твір, зокрема й історичні драми, у межах суспільного дискурсу є своєрідною формою висловлювання, є вираженням певної ідеології, системи поглядів автора на проблеми суспільно-політичного, морально-етичного, філософського характеру.

#### **Література до розділу**

2, 9, 10, 28, 33, 34, 37, 59, 68, 77, 81, 91, 92, 93, 94, 98, 108, 113, 121, 39, 159, 173, 192, 195, 198, 202, 207, 208, 220, 222, 235, 245, 246, 250, 251, 259.

## РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЯ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА ЯК ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

### 2.1. М. Костомаров і розвиток української романтичної драми: текст і контекст

Дослідники української класичної драматургії небезпідставно вважають історичні п'єси М. Костомарова важливим етапом у розвитку вітчизняної романтичної драми (Л. Дем'янівська, В. Івашків, С. Козак, А. Козлов, Т. Комаринець, Л. Мороз, Д. Наливайко, Р. Пилипчук, В. Працьовитий, П. Хропко, С. Чорній, В. Шубравський, М. Яценко та інші). При цьому вони цілком справедливо поєднують це із процесом становлення такого типу літературно-мистецької творчості на національному ґрунті й означають її кінцем 30-х – початком 40-х років XIX століття. Тобто саме з цього часу романтизм як авторська ідейно-естетична свідомість міцно вкорінюється в українській сценічній літературі. Порівняно з іншими родовими й видовими ознаками нашого національного письменства саме драма як рід літератури й вид мистецтва на українському ґрунті активізувала свою функціональність у перших трьох десятиліттях XIX століття. Не торкатимемося тут проблем власне романтичної генези вітчизняної лірики та прози (це свого часу достатньо аргументовано здійснили М. Яценко, Н. Калениченко, Д. Наливайко, О. Охріменко, Є. Нахлік та інші), а зосередимо свою увагу на «романтичних устремліннях» українських драматургів.

І почнемо з того, що й досі в численних дослідженнях українських науковців залишається до певної міри дискусійним з'ясування хронологічних «відтинків» та їхніх особливостей (історико-суспільні умови, культурно-національні чинники, літературно-мистецькі обставини) у формуванні нового на тоді художнього мислення – романтизму. Можна погодитися з твердженням учених, що в Україні перед цією культурно-стильовою добою існував період «преромантизму». Однак учені по-різному означають, коли саме відбувся в цей перехідний час своєрідний «романтичний злам»: хтось виводить його із стійкої

фольклорної традиції, хтось – із помітного впливу західноєвропейських, зокрема слов'янських варіантів романтичного письма, ще інші пов'язують його, з одного боку, із пригасанням застарілих стилів і напрямів давньоукраїнської драматургії, а з іншого, – з народженням нових потужних літературно-мистецьких віянь чи й загалом із присутніми переминами в тодішній суспільно-національній та духовно-культурній свідомості. Незважаючи на такі різноманітні спонуки, що призвели до «романтичного зламу», навіть на те, що він нерідко трактується дослідниками як «перманентне явище» динамічного розвитку літературно-мистецького процесу будь-якого письменства й культури, все ж очевидним залишається його поява на етапі «передромантизму». А це, за спостереженням Т. Комаринця, «наприкінці XVIII – в першій третині XIX ст.» [111, с. 7].

Цінні своєю конкретизацією думки висловив С. Козак, особливо акцентуючи на перших десятиліттях XIX століття: «Годиться насамперед відзначити, що романтичний перелом, а услід за цим романтичні зміни не були в Україні ані наглі, ані вибухові, пробивалися не всі відразу, обіймаючи часові межі цілого десятиліття, тобто з 1818 до 1827 / 1828, причому саме останню дату вважаю як переломну» [100, с. 217]. Справді, сповільненість руху до романтизму значною мірою пояснюється тодішнім підневільним станом українського народу, тодішнім притлумленням історичної й національної пам'яті українців, врешті, дещо запізнілим, почасти й неповним охопленням романтичними віяннями української літератури й мистецтва. «Про це свідчить хоча б факт, – зауважує С. Козак, – що не було в Україні характерної для романтичного перелому боротьби класиків з романтиками. Адже ж боротьба з бурлескоманією, що тоді велася в Україні, в нічому не пригадувала, наприклад, полеміку Гердера з Лессінгом періоду «бурі і натиску» чи Бродзінського і Мохнацького зі Снядецьким у польській літературі» [100, с. 217]. І вже як важливе обґрунтування цієї преромантичної ситуації – доволі аргументовані роз'яснення українського вченого з Польщі: «Боротьба з бурлескоманією, – пише він, – велася на захист української мови перед її критиками, зовнішніми й внутрішніми недругами, які, погрожуючи мовою, – знецінювали й народ, його історію і культуру, що будило



спротив у колах української інтелігенції. По суті, це була боротьба за національність і на її захист, вона свідчила про назрівання української самосвідомості, хоч, нікуди правди діти, була позбавлена глибшої, характерної для ранньоромантичної ідеології теоретично-історичної основи та сформульованої новоромантичною мовою відповідної національної платформи» [100, с. 217].

Саме поширення, окрім цієї, й інших тенденцій та настроїв головно в середовищі проукраїнсько налаштованої інтелігенції (виявлення фольклорно-міфологічних кодів нації, історична пам'ять, культурно-духовна самостійність, демократизація літератури й мистецтва тощо), відчутно сприяють народженню, а згодом і впливу романтизації на все суспільно-культурне життя в Україні, що спричинив «романтичний злам». Власне, ці «зламно-переломні» моменти помітні вже в «Історії Русів» й особливо виявилися у творчості І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, зокрема драматургії (тут, звісна річ, не можна оминати п'єс з явними ознаками преромантичних рис таких авторів, як К. Тополя («Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских»), Я. Кухаренко («Чорноморський побит»), С. Шереперя («Купала на Івана»), І. Бужаненько («Бандурист»), К. Гейнч («Повернення запорожців із Трапезунда»), А. Стороженко («Запорожська Січ»)). Адже у драматизованій поемі «Енеїда», у соціально-побутовій драмі «Наталка Полтавка» І. Котляревського і в драматизованому нарисі «Предання о Гаркуше» Г. Квітки-Основ'яненка не лише наявні елементи етнографічно-побутового характеру, мовно-фольклорного оздоблення й конкретно-історичної героїки та іншого, що визначають риси преромантизму, а й, що найважливіше, створюється «зламне середовище», яке можна трактувати як початковий етап формування нової літературно-естетичної програми, яка згодом всеохопно задекларує абсолютно новий тип художнього мислення – романтизм.

Звісна річ, «романтичний злам» в поезії, прозі та драматургії в українському літературному процесі по-своєму був зумовлений різноманітними обставинами та ситуаціями, а тому він мав дещо відмінні вияви, приміром, у

ліриці, епосі й драматургії. Як доводять у своїх студіях про родові ознаки поезії романтизму (О. Охріменко), прози романтизму (Є. Нахлік) і драми романтизму (В. Івашків), цей «злам-перелам» у кожному з них мав свої, притаманні лише йому, зумовлення-джерела та своєрідність започаткування. Окрім цього, у період преромантизму він мав і неоднорідну означеність, і часову тяглість, і функціональну заданість, що, з одного боку, утруднювало конкретику його визначеності в рамках того часу, а з іншого, – «розсувало» межі його в кожному із родових окреслень, по-своєму диференціюючи згодом загальні доктрини українського романтизму, з огляду на його спільні та відмінні риси у родових і видових виявах. Можливо, це й давало підстави дослідникам українського преромантизму говорити про начебто «багаторазовий романтичний перелом», про «декілька зламів», про «зламність загалом» і т. п. На наше переконання, такі положення не враховували одного посутнього моменту – різницю в джерелах народження та становлення романтизму як цілковито нової авторської ідейно-естетичної свідомості в українській ліриці, епосі і драмі. У кожному з цих родів, попри спільні шляхи, адаптація і художня трансформація романтизму відбувається по-своєму.

З огляду на це треба пристати до думки М. Яценка, що при дослідженні виникнення і розвитку романтизму в українській літературі ці чинники неодмінно мають враховуватися: «романтичний злам» – «преромантизм» – «романтизм» у кожному окремо взятому роді й виді національного письменства «кінця XVIII – початкові XIX століття» [279, с. 34]. Цінним щодо цього, а також щодо вивчення романтичної драми та драматургії М. Костомарова вважаємо міркування сучасного дослідника В. Івашківа про те, що в епоху романтизму саме драмі відводене чільне місце, адже цей рід літератури, як жоден інший, сприяв переборенню «класицистичного закону єдності місця, часу і дії (передусім у драматургії) і утвердження романтичного типу художньої творчості. Боротьба за оволодіння театром є одним із головних моментів ідейної боротьби проти раціонального мистецтва XVII ст. у більшості літератур країн Європи в часи романтизму» [89, с. 9]. Досліджуючи такого типу українську драматургію, учений

закономірно зосереджує свою увагу на таких теоретико- та історико-літературних питаннях, як виникнення і розвиток романтизму в українській драматургії; зародження історичного мислення у драматургів-романтиків і формування художнього історизму в романтичній драмі 30–80-х років XIX століття; функціонування, художня роль і значення романтичної п'єси в розвитку драматургічно-сценічного процесу означеного періоду; проблеми поетики такого типу драм і вистав тощо. На наше переконання, монографічне дослідження природи, специфіки і функціонування української романтичної драми 30–80-х років XIX століття, здійснене В. Івашківим, – чи не найґрунтовніше на сьогодні дослідження такого типу драми в сучасному українському літературознавстві. Тому закономірно, що в своїй праці неодноразово покликаємося на положення і висновки, викладені в студії.

Найперше, зрозуміло, визначатимемо місце романтичної драматургії М. Костомарова в розвитку української романтичної драми. Адже з виокремленням моментів джерельного народження, відтак і становлення такого ідейно-естетичного явища не лише ще до першої третини XIX століття через з'ясування сутності «романтичного зламу» та «преромантизму», а згодом і функціонування як окремішнього типу художнього мислення протягом більш аніж півстоліття в національній літературі і сценічному мистецтві, починаючи з 30-х і завершуючи 80-ми роками XIX століття, можна свідомо проектувати на всю драматургічну творчість М. Костомарова. Під таким кутом зору історичні п'єси українського автора як історико-літературна й естетична проблема ще системно й комплексно не вивчалися. Щоправда, були спроби свого часу поставити таку проблему в літературознавче русло (згадаймо хоча б наукові розвідки П. Рупіна («І. Котляревський і театр його часу»), П. Хропка («Українська драматургія першої половини XIX століття»), А. Шамрая («Перші спроби романтичної драми»), В. Шубравського («Українська драматургія першої половини XIX століття»), однак вони здійснені принагідно щодо задекларованих у дослідженнях інших важливих питань творчого побутування української романтичної драми, зокрібно історичної драматургії М. Костомарова. При цьому не

здаватимемося до визначення романтичної драми як літературно-сценічного та й загалом естетичного явища, до філософсько-світоглядних засад українського романтизму, його культурно-духовної наповненості (про це йшлося в попередньому розділі нашого дослідження), врешті, не аналізуватимемо докладно українську романтичну драму, створену М. Костомаровим (про це мовиться у двох останніх розділах дисертації). Нас цікавить передусім контекстуальний погляд на драматургічну творчість митця у таких «відтинках» часу, як до й після його романтичних п'єс. Іншими словами, що передувало появі романтичної драми М. Костомарова в періоди «зламу-переламу» та «преромантизму» та як його драматургія «вписується» в загальний контекст функціонування української драми принаймні всього ХІХ століття.

Уже зазначалося, що в період так званого «романтичного зламу» і «преромантизму», тобто в період трьох перших десятиліть ХІХ століття, на українському національному ґрунті з'явилися п'єси з виразними романтичними елементами, такі як «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Чорноморський побит на Кубані» Я. Кухаренка, «Купала на Івана» С. Писаревського, «Запорожська Січ» А. Стороженка, «Повернення запорожців із Трапезунда» К. Гейнча та інших. І хоча для них передусім характерна загальна просвітительська концепція, а домінантний пафос художньої ідеї має моралізаторсько-дидактичне спрямування, все ж у їхній внутрішній і зовнішній структурі помітно оприявлені певні риси нової моделі авторської ідейно-естетичної свідомості. Тож має рацію В. Івашків, який виокремлює в цих творах передромантичного періоду такі елементи романтизму, як «прагнення драматургів до конкретизації місця, часу чи обставин, що в романтизмі трансформувалося у місцевий колорит», а також вияскравлення в окремих п'єсах «героїчного пафосу» і завдяки цьому прагнення письменників-драматургів «вивести тематику своїх творів за вузькі межі суто побутових стосунків» [89, с. 15]. Зокрема, у драмах Я. Кухаренка та К. Гейнча акцентовано на «козацьких вольностях», на їхньому героїзмі, хоча на цьому тлі радше увиразнено бурлескний, аніж героїчний план.

Що ж до «Наталки Полтавки» І. Котляревського, то свідоме використання в ній фольклорно-пісенного багатства, конкретизації місця, часу і простору драматичної дії, національно-побутового колориту, тобто того, що можна зарахувати до романтизованих рис, аж ніяк не робить цей драматичний твір романтичним. Зрештою, сам письменник не стільки використовував елементи нового типу художнього мислення в усій структурі своєї п'єси-опери, як своєрідно оздоблював її систему художніх образів, зокрема головних дійових осіб. Справедливо зазначає сучасний дослідник, що можна «говорити про преромантизм лише стосовно самих цих пісень, а не «Наталки Полтавки» в цілому, у якій і характери героїв, спрямованість художнього змісту цілком витримані в дусі ідей просвітительського реалізму» [89, с. 15]. Навіть більше, такий стильовий синкретизм у використанні фольклорно-пісенного арсеналу в загальній тканині драматичного твору здатний до певної міри дисгармоніювати із наскрізною просвітительською концепцією таких драм, як (окрім «Наталки Полтавки») «Чорноморський побит на Кубані», «Купала на Івана», «Запорожська Січ», «Повернення запорожців із Трапезунда» та інших п'єсах. Такі драматичні твори, як справедливо зазначають українські дослідники драматургії першої половини ХІХ століття (передовсім П. Хропко, А. Шамрай, В. Шубравський), драматурги свідомо будували на теоретичних засадах просвітительського реалізму з використанням класицистичної поетики драми та із залученням до цього синкретизму незначної кількості елементів романтизму.

Що ж до інших драматичних творів цього перехідного періоду (від реалістичної етнографічно-побутової до історичної романтичної драми), який обіймає перші три десятиліття ХІХ століття, то можна говорити про посилення романтичних віянь у п'єсі К. Тополі «Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских» і в драматизованому нарисі Г. Квітки-Основ'яненка «Предания о Гаркуше». І хоча в їхній структурі, у їхньому змістовому і формотворчому поповненні спостерігаємо ще чимало просвітительських настанов і засновків, що, звісна річ, аж ніяк не романтизовані домінуючими приписами новонароджуваного типу художнього мислення, все ж

зазначені твори «можна назвати преромантичними тому, що в них (порівняно із попередніми. – *О. Т.*) вже намічено романтичну концепцію особистості героя, який вступає в боротьбу з оточенням» [89, с. 17]. Окрім цього, такі концепції героя, романтичні принципи спостерігаємо і в побудові драматичної дії, і в структуруванні конфлікту. При цьому, наприклад, К. Тополя зберігав відповідний баланс у використанні фольклорно-етнографічних та побутових деталей у розвитку сюжету п'єси, де помітні й розмаїті пісенні форми, і стилізація народних фольклорних діянь, і наявність, по суті, однакових типів дійових осіб, врешті, й інші жанрові вияви власне етнографічно-побутової драми. Певно, не випадково сам драматург виокремлював цей пласт свого твору, у якому синтезовано відбита єдність фольклорно-історичного начала з просвітительськими тенденціями в частині п'єс тодішньої преромантичної драматургії, і щиро зізнавався: «В сей пьесе, под названием «Чары» и проч. представлены мною частию очевидны были, частию рассказы преданий народных. А доказательством чего-либо могут служить песни» [236, с. 178].

Як уже акцентувалося, К. Тополя щедро вводить у п'єсу побутові сцени, елементи народної фантастики, обряди, звичаї та інше, що, до речі, стало одним із улюблених прийомів багатьох тогочасних драматургів, а в період розвитку романтизму – невід'ємним елементом поетики таких драм. Тому не випадково дослідники підкреслюють увагу автора до психологічної розробки характерів головних дійових осіб (насамперед Гриця й Галі) через фольклорно-пісенне українське багатство, у центрі якого мотив із народної пісні-балади «Не ходи, Грицю, на вечорниці». Романтизуючи вчинки й діяння цих двох персонажів, що заради кохання ладні зазнати смерті, драматург підкреслює їхні сильні й самовіддані натури як протиположності їх друзям Василеві й Любці. Хоча обидві пари є яскравими носіями народних характерів (перші – емоційно неспокійні, другі – врівноважено меланхолійні), їхні дії і вчинки здебільшого побудовані на контрасті, а то й протиставленні поведінки чи внутрішнього світу. Врешті, Гриць і Галя в боротьбі за свої почуття, за своє людське щастя гинуть, і це дало підстави

дослідникам називати «Чары», означуючи жанр драматичного твору, по суті, першим явищем в новій українській драмі психологічної трагедії.

Доречно зауважити, що ряд сцен із п'єси К. Тополі (скажімо, відьомський шабаш, політ вїята-п'яниці на ослоні, ворожіння дівчат, народні гуляння тощо) мають аналогічну близькість до популярних тоді творів М. Гоголя («Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Миргород»), що засвідчує вплив великого письменника на драматурга-початківця. Як і аналогічний вплив на нього мали, очевидно, збірники українських фольклорно-міфологічних матеріалів «Запорожская старина» І. Срезневського. Звідси можна зробити висновок, що «Чары» К. Тополі – ледь не єдиний драматичний твір – перебували в магічному полі так званого «гоголівського історизму», історизму, побудованого на вивченні й художній трансформації основ українського народного буття та його «душевної субстанції» (М. Костомаров) власне через багатство використання національно-поетичних елементів. А це своєю чергою посутньо характеризувало українську преромантичну драму. Цінні міркування з цього приводу висловив В. Івашків: «Тополя у ряді випадків (своєї драми «Чары». – *О. Т.*) рішуче відходить від традиції етнографічно-побутової драми (у передмові автор наголошує на великому значенні у творі етнографічного матеріалу (раніше з цього приводу вже цитували автора. – *О. Т.*), однак подібне використання чи власне естетична функція такого етнографізму дуже суттєво відрізняється від етнографізму в п'єсах 10 – 30-х років), а розвиток драматичної дії часом досить істотно відрізняється від інтриги, наприклад, «Наталки Полтавки». Наявність у характеристиці героя рис романтичності, трагічна загибель якого (Гриця. – *О. Т.*) є смертю певною мірою « нової » людини, елементів психологізму, інсценізація колоритних народних повір'їв <...>, які виступають тут (у драмі «Чары». – *О. Т.*) як місцевий колорит, а також використання переосмисленого автором баладного мотиву народної пісні про отруєння дівчиною свого коханого і дає змогу говорити про преромантичний характер цієї п'єси» [89, с. 21].

Як перший твір преромантичної драматургії, «Чары» К. Тополі викликали далеко не однозначні судження про неї: від схвальних до заперечувальних

відгуків. Зокрема, М. Костомаров у статті «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» чи не першим помітив особливість жанрової побудови цієї п'єси, що становила не так викінчений художній твір, як мозаїчний «показ окремішньо-вивершиних природно-побутових сцен», що характеризував саме шляхом зображення етнографічних сторін українського народного буття, власне, преромантичну драму. Автор п'єси «представляет эту сторону народного быта, какова она в самом деле, и между тем как поэтически: дурная сторона не видна, хотя сцена списана прямо с натуры. Это не идеал, которого рассеянные черты вы должны искать везде, это простое описание того, что автор видел, и описание верное, мастерское, а потому так занимательно» [122, с. 295]. Т. Шевченко поставився до драми К. Тополі доволі критично: у своїй передмові до «Кобзаря» (1847) поет критикував і п'єсу, і тих, хто її вихваляв. Він писав, що література, які б питання вона не порушувала, конче мусить акцентувати на суспільно-історичних обставинах життя людей, а не зосереджуватися на чомусь відстороненому від нього: «Преочаровательно в чарах тих ось що: жида, шинки, свині і п'яні баби» [258, с. 207]. Певно, Т. Шевченко не звернув уваги на функціональність фольклорно-побутових деталей та їхню роль у розкритті загального естетичного пафосу п'єси К. Тополі, а головню не сприйняв одвертого натуралізму деяких сцен, зосібна відьомського шабашу, потаємних ворожінь, п'яної гульби в шинку та іншого.

Як би там не було, «Чары» К. Тополі, незважаючи на окремі прорахунки (приміром, у сюжеті п'єси сцени народного побуту не настільки органічні, як у просвітительсько-реалістичній п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка»), усе ж засвідчили свідоме прагнення драматурга протиставити «офіційній народності народність живу, безпосередню, яка на початку зародження романтичного руху дістала в літературі суто етнографічний характер», – зауважує сучасний дослідник української драматургії, – а отже, і зображення в цьому драматичному творі конкретного місцевого колориту (про що дізнаємося з власних зізнань К. Тополі у передмові до своєї драми) «було поряд із відомими публікаціями М. Цертелева,



М. Максимовича, І. Срезневського <...> важливим інтуїтивним передчуттям українських преромантиків і романтиків 20 - 30-х років» [89, с. 19].

До періоду «романтичного зламу» і «преромантизму» також можна віднести (хай і з деякою натяжкою) драматизований нарис Г. Квітки-Основ'яненка «Предания о Гаркуше». Цей вияв сценічної літератури у творчості письменника, мабуть, не був випадковим. З одного боку, він активно працював власне на «театральному полі» (і як антрепренер, і як драматург), а з іншого, – постійно цікавився історією України, опоетизовував учасників її визвольних змагань (згадаймо хоча б його белетристику – «О слободских полках», «Головатый», «Татарские побегы» та інші нариси). Цей твір Г. Квітки-Основ'яненка викликає зацікавлення передовсім своїм загальним пафосом: прагнення автора правдиво розповісти не лише про героя історико-фольклорного матеріалу, якого, до речі, він аж ніяк не ідеалізує як людську особистість, а насамперед про сенс визвольної боротьби, що він її проводить на українських теренах, про організацію з цією метою народних мас тощо. Усе це сприяло використанню в його драматизованому нарисі елементів романтизації як його персонажів (передовім Гаркуші), так і їх діянь, зокрема героїчного характеру. Звісно, письменник найбільше зосереджується на центральній постаті твору – на образі Гаркуші (повторюємо, аж ніяк не ідеалізуючи ні його вчинків), на його внутрішньо-психологічному світі. Він не стільки вступає в суперечки чи конфлікт суспільного змісту, як всіляко прагне довести свою безумовну чесну репутацію «ватажка з народу». Навіть більше, герой повсякчас відмежовується від різного роду «розбійників гайдамаків». Хоч також здійснює набіги на багачки маєтки, проте стверджує, що робить він це з благородною метою, мовляв, як «герой-месія» для знедолених. Тут Г. Квітка-Основ'яненко свідомо увиразнює проблему «герой і держава», що згодом в українській літературі романтичного періоду буде однією із домінантних.

Однак автор задля повноти зображення Гаркуші зосереджується не лише на його внутрішніх суперечностях: «герой-антигерой», «благородне розбійництво» тощо, а й на колізіях, сказати б, зовнішніх, коли у фіналі твору

з'являється (можливо, не зовсім умотивовано) як протагоніст образ «молодої людини». Власне, письменник доводить, що такі, як Гаркуша, своїми діями розмивають моральні устої суспільства, вселяють у свідомості і душах людей бажання діяти так, як їм заманеться, врешті приводять їх також до злочину – і супроти держави, і супроти самих себе. Видається, що образ «молоді люди» – це радше рупор самого Г. Квітки-Основ'яненка, який твердо вірив у законність та стійкість існування державних устоїв самої монархії (у цьому випадку – царської Росії). Адже дуже швидко після таких слів-звинувачень саме «молодої людини» на адресу Гаркуші, останній визнає їхню слушність і намагається «перевиховатися». Конфлікт драматизованого нарису, що переріс із внутрішнього у зовнішній, його вияви, доволі просто вичерпується: так, Гаркуша – злочинець, але він має всі підстави для свого морального переродження.

Не вдаватимемося до розкриття всіх інших сюжетних перипетій, усіх інших змістових виявів, що суттєво відвело б нас від поставленої проблеми, все ж зауважимо, що драматизований нарис Г. Квітки-Основ'яненка «Предання о Гаркуше» втілив у собі певні романтичні риси. Насамперед тому, що письменник (хотів він того чи ні) наділяє свого героя якоюсь месіанською заданістю: він має врятувати народні маси від пригноблення, має бути провідником ідей визволення їх з-під гніту, ледь не рятівником страдників. А це, власне, уже вияв романтизму в такому зображенні головного героя. Вияв романтизму спостерігаємо й у сценах відтворення втаємниченого оточення Гаркуші (характерно, що воно має число 12 – стільки найвірніших прибічників-розбійників, серед яких неодмінно знайдеться зрадник, схожий на Іуду). Однак, на відміну від сюжету про Ісуса Христа, тут гине не Гаркуша, а його найближчий соратник, вірний розбійницький побратим. Також оповиті ореолом романтизму картини конкретно-історичних виявів місця і часу в драматизованому нарисі, щедре використання народних легенд, пісенної української творчості тощо.

І все ж, незважаючи на це, твір Г. Квітки-Основ'яненка мав перехідний характер від просвітительського реалізму до преромантизму та романтизму як нового типу художнього мислення. Певно, цим можна пояснити будь-яку

відсутність тут притаманної романтизму інтимно-особистої, почасти утаємничено-містичної сфери зображення центрального персонажа. Як нам видається, такі регламентації у діях і вчинках Гаркуші йшли, з одного боку, від того, що автор нарису свідомо робив його рупором певної ідеї: «незыблемость противоставления законам государственности», як результат – якщо й зроблено якісь необачні чи необдумані кроки, то через перевиховання та просвітництво неодмінно має позбутися їх і «верно служить правительству» та «отечеству», «как лучше действовать для этой цели», себто задля викорінення розбійництва [96, с. 358]. З іншого боку, такі чи подібні моралізаторські настанови самого письменника, що йшли, вочевидь, від протиріч сучасної йому історичної епохи, у надрах якої ще зберігалася віра в абсолютну монархію (як суспільна основа класицизму) і народжувалася цілковито нова тенденція до її демократизації (як засадничого підмурівку для сентименталізму, а відтак і романтизму), посутньо позначилися не лише на естетичній спрямованості драматизованого нарису «Предания о Гаркуше», а й на всій творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Саме ця суперечливість і неоднозначність у змалюванні головного героя твору, протиставлення чисто авторських, здебільшого моралізаторських настанов об'єктивним передумовам появи нових обставин функціональної заданості абсолютно новаторської ідейно-естетичної свідомості (хай і щойно народжуваної) неодмінно спричинили протиставлення в загальній структурі нарису просвітницько-реалістичного і романтичного дискурсів.

Зіставляючи зміст драматизованого нарису «Предания о Гаркуше» Г. Квітки-Основ'яненка і п'єси «Гаркуша» О. Стороженка (що доречним є також у нашому дослідженні стосовно поставленої проблеми), В. Івашків робить висновок про «певну подібність вихідних позицій» в обох авторів – першого як передромантика, другого як романтика. Однак далі дослідник виявляє у такому зіставленні (чи радше – у такому протиставленні) доволі розбіжні риси, що засвідчують відмінність використання письменниками способів відображення життя, образів, характерів, сюжетних перипетій та конфліктів. Отож, «якщо Гаркуша із твору Стороженка справді б о р е т ь с я з гнобителями (незважаючи на

те, що головна сюжетна лінія цієї драми любовна), то Гаркуша Квітки-Основ'яненка в основному бореться за те, щоб його вважали не вбивцею, а порядною людиною. Гаркуша у мелодрамі Стороженка поставлений у виразний контекст епохи кінця XVIII ст., усі його вчинки й дії обумовлені її конкретно-історичним змістом, суперечностями. Водночас фон драматичної дії «Предання о Гаркуше», незважаючи на окремі (щоправда, досить виразні) конкретно-історичні риси, явно не конкретизований, він скоріш за все співвідноситься із сучасністю автора (першою половиною XIX ст.), ніж його героя» [89, с. 26].

Також віддаленою від романтизму (характерною, проте, для передромантизму) сприймається п'єса С. Шерепері (справжнє ім'я – Степан Писаревський) «Купала на Івана». Використовуючи фольклорно-етнографічне багатство в ідейно-художній тканині твору, автор цим самим звертався до побуту українського селянства, його звичаїв та уподобань. Тобто тут увиразнюється прагнення драматурга відобразити конкретний час і місце драматичного дійства, конкретний, а не розмитий образ з національними рисами, так, за зауваженням письменника, як водяться вони в українців, у справжньому їхньому вигляді з національними піснями, віруваннями та переконаннями. Доречно зазначити, що докладний опис обряду Купала в цьому творі чи не перший в українському письменстві загалом. С. Шереперя всіляко підпорядковує різноманітний фольклорний та етнографічно-побутовий матеріал ідейному змісту, ідейному спрямуванню драми. Адже якщо в «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка весільний обряд лише частки введено до сюжетної канви, то в п'єсі «Купала на Івана» він займає всю третю дію твору, якщо в першому це – самоціль автора, то в другому – невід'ємний складник художнього мислення драматурга. Хоча в усій сюжетно-композиційній основі він, цей обряд, недостатньо органічно «прив'язується» до загальних сцен. І все ж романтичні чи, власне, передромантичні тенденції виявилися в п'єсі «Купала на Івана» у наданні народнопоетичному елементу значення місцевого колориту, в увиразненні «душі» народу через використання фольклорно-пісенного та побутово-етнографічного багатства українців.

Згодом справжній зразок творчого використання фольклору продемонструє Т. Шевченко у своїй драмі «Назар Стодоля», де примітні картини сватання і вечорниць сприяють усебічному розкриттю внутрішнього світу його героїв. Тим часом у «Сватанні на Гончарівці» виразно відчувається «послаблення сентиментального елемента, посилюється увага до етнографізму» (В. Шубравський), а в п'єсі «Купала на Івана» поглиблюється романтичний пафос з використанням окремих елементів української передромантичної драми. Власне, це був період «передромантичного зламу», у світлі якого постають і «Наталка Полтавка» І. Котляревського, і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, і «Чорноморський побит» Я. Кухаренка. Доречно зауважити, що в їхній основі лежить схожа драматична колізія: спроба видати дівчину за нелюбого і вікового жениха, однак у всіх трьох творах устами і діяннями дівчат утверджується думка про вимогу свободи вибору, про романтичні устремління на шляху до особистого щастя. Це свідчило про те, що драматургія перших десятиліть ХІХ століття, надто ж п'єси «преромантизму» вже ставали і прагнули практично вирішувати проблему героя. «Фактами живої дійсності автори цих творів, з одного боку, стверджували духовну красу простої людини (здебільшого з народу і через фольклорно-етнографічне «переломлення» – *О. Т.*), а з іншого, – показували, що тільки той герой заслуговує поваги й наслідування, який так чи інакше зв'язаний з життям народу, відбиває його мрії і сподівання, його життєві ідеали» [262, с. 19].

До цього додаймо й спостереження, що випливають із аналізу такої драматургії періоду «романтичного зламу» або «преромантизму». Так, справді, цей час – час активних пошуків нового світобачення і світовідтворення, час народження і формування власне романтичної драми. Для неї, як і для всієї української літератури тієї епохи (незважаючи на роди, види і жанри), важливим моментом став процес переходу від преромантизму до романтизму, і, звичайно, процес народження та становлення нового типу особистості, яка ставала супроти загалу, котрий треба було вести за собою в пошуках вимріяного щастя, звернення до фольклорно-етнографічних джерел, місцевої конкретики та простору, врешті-

решт, поява (хай і неповна, лише часткова) художнього історизму. Власне, усе те, що згодом розквітне у новому типі авторської ідейно-естетичної свідомості – романтизмі.

Здається, чи не найближче щодо цього стоїть драма (радше драматизована поема) Є. Гребінки «Богдан. Сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого». Уся структура твору побудована на баладній основі. Тут і містифіковане купання русалок та веселощі лісових духів, і символічний з певною алегоричністю образ білих клаптів туману, що асоціюється як окремішні козацькі воєнізовані утворення. У такій баладній стихії увиразнена головна проблема твору – боротьба українського народу із польсько-шляхетськими завойовниками періоду 1648–1654 років. І в такій опоетизованій баладній стихії Є. Гребінка яскраво виокремлює наскрізну романтичну дилему: роль особистості в історії народу, в житті нації та в бутті суспільства. Все це драматург прагне розв'язати і художньо передати через центральний образ п'єси – гетьмана Богдана Хмельницького. За справедливим зауваженням В. Івашківа, тут «фольклорно-баладний елемент виступає, таким чином, як поетичний прийом, крізь який прочитується своєрідність художньої моделі історичного минулого народу, художній зміст твору. Історизм драматичної поеми має, таким чином, ряд очевидних рис фольклорного, «гоголівського» характеру» [89, с. 27]. Водночас дослідник акцентує увагу на витоках з'яви естетичного ідеалу твору, що втілений в образі Богдана Хмельницького (окрім суспільно-історичних ще й суто людська природа), на спонуках героїчних діянь гетьмана, який у своїй безнастанній боротьбі всіляко прагнув до «гармонії світу людини і природи». І вже як висновок ученого: «Естетична позиція твору Гребінки, таким чином, генетично визначається через сутність просвітительської «природної людини» і її романтичної інтерпретації, а також новими, романтичними віяннями» [89, с. 28].

Коли вже говоримо про романтизацію зображуваних автором драми «Богдан» подій, то неодмінно мусимо дошукуватися, з одного боку, конкретики історичних подій, параметрів національно-визвольної боротьби українського народу супроти польської шляхти, себто справедливої боротьби з несправедливим

чужинецьким загарбанням, а з іншого, – мусимо з'ясувати, як оця постійна боротьба добра зі злом у творі Є. Гребінки знайшла своє художнє вирішення. Тут доречно вести мову про вдале використання письменником суто романтичного прийому в розкритті двобою цих двох сил не лише в суспільно-людському середовищі, а й у довколишньому природному осередді. Автор зображує понівечену красу природи, у царстві якої час від часу з'являються то русалчин хоровод, то конкретні історичні постаті, що свого часу були замордовані ворогом. Це – своєрідні тіні-символи, які відкриваються візуально реальним особам. У такий спосіб драматург вклинює до сюжетної канви історію мученицької смерті п'ятнадцятирічної дівчини, над якою поглумився польський шляхтич, жахливу долю старого українського козака, сини якого загинули в боротьбі за Україну, а його самого повісили зайди-загарбники. Врешті, завдяки такому романтично-баладному зображенню в п'есі Є. Гребінки органічно співіснують реальні й ірреальні постаті, ізоморфні істоти й образи-символи, як, приміром, Голос з-під каменя, що його можна трактувати і як образ землі, і як образ тіні померлого, і як потойбічного провидця тощо.

Зрозуміло, що драматург не обмежує драматичну дію лише цими, сказати б, романтизовано-баладними прийомами. Як основну картину він вводить конкретно-історичну подієвість Переяславської ради, конкретно-історичні спонуки до визвольної боротьби Богдана Хмельницького, яку знову ж таки подає через промовисті символи – боротьбу двох орлів із зграями чорних воронів як вияв змагань добра і зла, сил світлих із темними. Дослідники творчості Є. Гребінки, зокрема його драматургії, підкреслюють, що й таке зображення подій та образів драматизованої поеми «Богдан» має суто український вияв романтичної ідейно-естетичної свідомості. Спостерігаємо його і в поезії Т. Шевченка, і в ліриці А. Метлинського та О. Афанасьєва-Чужбинського та інших. Надто ж тоді, коли українські письменники вдавалися до зображення певних образів-символів з проєкцією їх в історичне минуле, як-от: «великий льох», «розрита могила», «неопалима купина» та інших, що сприяло витворенню історичної долі народу, буття нації тощо. Загалом драматичний твір Є. Гребінки «Богдан» цілковито

вписувався у загальнолітературну тенденцію, коли в різнородових та різножанрових формах поети, прозаїки і драматурги крізь призму зображення історичних реалій колишнього і теперішнього часу виступали за розвиток своєї культури, літератури й мистецтва з усіма притаманними їм національними особливостями і специфікою. Саме в період преромантизму зростає почуття національної гідності у багатьох художників слова, яке стимулює до вивчення історії свого народу, його мови, культури. Згадаймо, що власне у перших десятиліттях XIX століття і в Східній, і в Західній Україні видані фольклорні збірники, здійснені спроби унормувати особливості української мови.

В атмосфері національно-духовного пошуку, своєї історичної пам'яті й був написаний твір Є. Гребінки «Богдан», хоч і створений він засобами російської мови. Він весь пройнятий національним українським духом, як і типологічно близькі до нього романтичні твори раннього М. Гоголя («Вечори на хуторі близ Диканьки», «Миргород», «Тарас Бульба» і «Гетьман»). І центральним тут виступає образ Богдана Хмельницького, через якого автор художньо реалізує притаманну романтизму проблему – герой і народні маси. Драматург зображує гетьмана як їхнього поводиря, як людину-ватажка, що в конкретних історичних обставинах здатен повести за собою людей на справедливу боротьбу з польським шляхетством. Варто зазначити, що образ Богдана Хмельницького поданий у динаміці, у розвитку: від покривдженого особистісного життя, що викликає власну помсту, до усупільненого і відважного організатора народного повстання.

Водночас яскраво виписані драматургом інші образи – козака, бандуриста й особливо священника. Останнього романтики надто ідеалізували як духовного настоятеля та захисника православної віри в козацькому середовищі чи й загалом серед українців. Таким проступає священнослужитель Григорій, який виявляє прагнення простого народу, а також своїми порадами спрямовує діяння Богдана Хмельницького в ім'я справедливої боротьби українців супроти польської шляхти. Велике ідейно-образне навантаження несуть у драматичній поемі пісенно-фольклорні сцени, як, скажімо, виконання бандуристом глибоко патріотичної пісні про двох орлів (читаймо – синів) одного батька.



Загалом «Богдан. Сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого» Є. Гребінки, за спостереженням літературознавців Л. Дем'янівської, В. Івашківа, А. Козлова, П. Хропка, С. Чорнія та В. Шубравського, – чи не перше явище в українській драматургії, що поєднує в собі елементи драми-казки з елементами історично-політичної, а почасти й з елементами драми-ідеї. Остання особливого розвитку набуде в період романтизму, зокрема у творчості М. Костомарова, про що йтиметься в наступних розділах.

Однак перед цим варто було б зацентувати увагу на дотичному до драматургії періоду преромантизму явищі – театральному мистецтві в Україні. Саме в цей час, як переконують історики-театрознавці (Д. Антонович, О. Кисіль, С. Чарнецький, С. Чорній), заснуються професійні театри, що вимагають системного оновлення свого репертуару. Порівняно з існуванням до того часу вертепного театру та шкільної драми, назагал це був помітний крок на шляху подальшого розвитку народного, власне українського театру. Очевидно, що про національний театр ще не доводиться говорити. Це були явища радше загальноросійського (на східних теренах України) чи загальнопольського (на західних теренах України) сценічного мистецтва. Мішані російсько-українські і польсько-українські театральні трупи ставили переважно російські чи польські п'єси. Проте важливо, що заснування таких театрів певною мірою сприяло створенню українського національного репертуару. За спостереженням театрознавців, розвиток тогочасного театру – доволі складний, сповнений внутрішніх суперечностей процес. Адже постановки різножанрової та різностильової драматургії, зрозуміло, вимагали й різних манер акторської гри та режисерського вирішення. Нерідко творчі можливості театру сковувалися тим, що до репертуару потрапляла значна кількість безідейних фарсів і водевілів. Однак театр поступово ставав активним учасником громадського й суспільного життя, він почав зачіпати все частіше теми морально-духовного побутування українського народу, звертатися до культурно-історичного його набутку. Саме в цей період на сцені українського театру заяскравіли такі непересічні акторські

постаті, як Соленик, Дрейсіг, Зелінський, Угаров, Зубович, Млотковська та інші. З початку нового століття один за одним виникають стаціонарні театри: у Києві (1803), Одесі (1804), Полтаві (1808), Житомирі (1808) та інших містах України.

Романтичний театр став ще одним проявом духовного руху XIX століття, який відкрив дві сили, незалежні від волі особистостей, що формують людські долі: природу й історію. Така установка змінила не тільки теорію драми (романтична література створила «відкриту форму» драми), але й саму її сценічну реалізацію. У героїчну епоху романтизму видовища виникали в ім'я історичної, географічної й етнографічної незвичайності. Постановник був відповідальний за оздоблення сцени, за пластичну відповідність сценічного рішення. Це було початком процесу злиття драми й вистави в сучасному розумінні. Так уперше виникла проблема рівноваги між драмою і театром, між сценічною формою і формою драматургічного сценарію. У романтичному театрі почався процес звільнення театру, подолання умовності, розширення сцени в часі і просторі (переклад автора. – *О. Т.*) [192, с. 321].

Перші паростки такого українського театру нерозривно зв'язані з творчістю І. Котляревського, який визначив нові шляхи розвитку вітчизняної драматургії, Г. Квітки-Основ'яненка, який продовжував закладені його попередниками художні пошуки в українській драмі перших десятиліть XIX століття. Уже йшлося про те, яку роль відіграла «Наталка Полтавка» першого і «Предання о Гаркуше» другого авторів, зрозуміла річ, у становленні української романтичної драми. Зрештою, не вдаватимемося й до з'ясування місця такого типу української драматургії в репертуарі тодішніх театральних (професійних) труп, що відвело б нас від дослідження поставленої проблеми: аналізу контексту української романтичної драми задля поглибленого розуміння особливостей і специфіки історичної романтичної п'єси М. Костомарова. Отже, окреслене нами літературно-художнє та мистецьке тло здатне вияскравити своєрідність (її місце та роль) саме романтичної авторської ідейно-естетичної свідомості у драматургії цього художника слова першої половини XIX століття. Адже його історичні трагедії «Сава Чалий» (1838) і «Переяславська ніч» (1841), а також написані

російською мовою драми з античної історії «Кремуций Корд» (1849) та «Элины Тавриды» (1883) і п'єса з української історії «Украинские сцены из 1649 года» (40-і рр. XIX століття) посідають помітне (якщо не сказати – чільне) місце в історії української романтичної драматургії 30-40-х років XIX століття.

Не аналізуватимемо докладно тут кожен із названих творів М. Костомарова, а лише обійдемося загальним (контекстуальним) прочитанням їх із метою виокремлення своєрідності романтичної п'єси автора. І логічно почнемо із оцінки-спостереження авторитетного дослідника саме такого типу української драматургії А. Шамрая, який ще у 30-х роках минулого століття, аналізуючи «Переяславську ніч» письменника, справедливо зауважував, що саме ця романтична драма помітно виокремлюється з-поміж тодішніх драматичних творів і за жанрово-стильовими та ідейно-образними ознаками, і за загальним пафосом, врешті, і за змістовим наповненням: «Переяславська ніч» являє собою не тільки щасливий задум, але і достатню реалізацію цього задуму» [255, с. 16].

Певно, учений мав на увазі той незаперечний факт, що М. Костомаров фактично першим відійшов від засад просвітительсько-реалістичної української драматургії (навіть з елементами, як уже йшлося, романтичності в зображенні подієвості та образів) 10 - 30-х років. Очевидно, «преромантизм» зумовив його «романтичний злам» саме після третього десятиліття XIX століття: засвоєння принципів романтичного мислення, що йшло, з одного боку, від народжуваних тенденцій нового типу авторської ідейно-естетичної свідомості (і не лише в драматургії, а й у поезії та прозі) в українському національно-культурному та літературно-мистецькому просторі тодішньої України, а з іншого, – спричинене величезним впливом творчості Байрона, Шиллера (не кажучи вже про античну драму й історичні хроніки Шекспіра), а також філософсько-ідеалістичні думки кінця XVIII – початку XIX століття (Гегеля, Шеллінга, А.-В. та Ф. Шлегелів та інших) щодо естетики загалом і драми як роду літератури і виду мистецтва зокрема.

Водночас не можна не погодитися з думкою авторитетного сучасного дослідника В. Івашківа, який стверджує, що М. Костомаров, «відкинувши основні

якості поетики просвітительсько-реалістичної драми, все ж у «Саві Чалому» творчо використав її художні ідеї. Думаю, що у своїй першій трагедії Костомаров певною мірою розвинув історико-героїчний елемент п'єси Я. Кухаренка «Чорноморський побит», політично-ідеологічний характер художнього конфлікту ряду історичних нарисів Г. Квітки-Основ'яненка (не лише «Предання о Гаркуше») і психологізм «Чар» К. Тополі» [89, с. 32]. Далі вчений робить аргументовані висновки, що сприяють вирішенню поставленої нами проблеми «контекстуального» прочитання романтичної драматургії М. Костомарова: «Всі ці моменти – незважаючи на те, що в зазначених творах є лише окремі елементи нового, романтичного типу особистості, а також традиції конкретно-історичного підходу до аналізу фактів історії – об'єктивно сприяли утвердженню в драматургії Костомарова художнього історизму. Однак вирішальну роль тут зіграли все ж наукові інтереси Костомарова-історика» [89, с. 32].

Ще одним важливим моментом в такому контекстуальному аспекті розгляду історико-романтичних п'єс М. Костомарова є їхня насиченість українською народнопісенною стихією. І до нього фольклорні та міфологічні елементи оприявлені і в І. Котляревського («Наталка Полтавка»), і в Г. Квітки-Основ'яненка («Предання о Гаркуше», «Сватання на Гончарівці»), і в К. Тополі («Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских»), і в С. Шерепері («Купала на Ивана») та інших. Однак пісні, балади, народні вірування тощо в драмах М. Костомарова виконували здебільшого роль потужного імпульсатора в розвитку сюжету, конфлікту, характеру, тоді як в преромантичній (соціально-побутовій, етнографічно-просвітительській) п'єсі вони мали до певної міри «декоративне» призначення. Хоча, безумовно, у час «романтичного зламу» їхня функціональність зміщувалась у бік романтичного типу художнього мислення [252, с. 43].

При цьому треба наголосити на тому, що саме М. Костомаров, відштовхуючись від творчої практики своїх попередників, вивів українську романтичну драму на нові тематичні обшири, що були регламентовані зображенням фольклору, побуту, певних історико-етнографічних картин, навіть

реальною конкретикою. У зверненні до історичних фактів минулого українського народу, до його глибинних основ національного життя, до його духовно-душевного самовияву через народнопісенну образність (окрім п'єс, згадаймо його промовисту статтю «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» або ж писану ним «Автобіографію» чи історико-етнографічні розвідки) письменник свідомо вибудовував цілковито не схожі жанрові форми драматургії, передовсім історичну трагедію («Сава Чалий», «Переяславська ніч»), високу героїчну драму з часів античності («Кремуций Корд», «Эллины Тавриды»), п'єсу ідейно-політичного спрямування («Украинские сцены из 1649 года»), драму-казку («Загадка») тощо.

Загалом Костомаров-драматург і Костомаров-історик – поняття тісно взаємопереплетені між собою. Навіть більше, вони однаковою мірою зумовлені його наскрізними концепціями в літературних творах та в наукових працях: поняттями історизму та народності, що сублімувалися в його мисленні не без помітного впливу ідей німецької філософії того часу, насамперед учень Г. Е. Лессінга, Й. Гердера, Е. Канта, Й.-Г. Фіхте. Причому саме в мисленні, що присутньо позначилося і на ідейно-естетичній свідомості романтизму, і на наукових засадах М. Костомарова. Принагідно варто зазначити, що його «Украинские сцены из 1649 года» чи не найбільше надаються до аналізу як наукового, так і художнього мислення письменника. Дослідники навіть припускають, що тут чи не найяскравіше можна простежити своєрідний «перехід від наукового історичного дослідження до історичної драми» і в українській літературі, зокрібно драматургії, це чи не винятковий зразок п'єси з такою жанровою формою, «що обумовлене особливостями перехідного періоду, який характеризувався (мається на увазі передусім у драматургії) поступовим утвердженням в історичній драмі й трагедії принципу художнього історизму у підході до аналізу явищ історії» [89, с. 58]. Додаймо до цього і таке спостереження: на відміну від просвітительської української драматургії, у романтичній драмі М. Костомарова історія вже виступає не тлом для подій, характерів, а своєрідним драматургічним персонажем.

На тлі таких драматичних творів, як К. Гейнча «Повернення запорожців із Трапезунда», А. Стороженка «Запорожська Січ», Є. Гребінки «Богдан. Сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого» та інших, романтичні п'єси М. Костомарова засвідчують новий погляд на одвічну проблему взаємин героя і маси. Художньо трактуючи її, застосовуючи при цьому конкретно-історичний принцип підходу до аналізу історичних подій, фактів, явищ та особистостей, драматург не «розчиняє» свого головного персонажа в людському «натовпі», а всіляко вивищує його в боротьбі українського народу за своє соціально-національне та релігійне визволення, навіть більше – наділяє його рисами народного месника, що кличе за собою людські маси. Можна з певністю сказати, що в такому романтичному змалюванні цих більш ніж очевидних взаємин по-своєму відбився безсумнівний демократизм і «Сави Чалого», і «Переяславської ночі», і «Кремуція Корда». Врешті, згадаймо, як І. Франко високо оцінив цей «романтичний демократизм» М. Костомарова в його поезії «Співець Митуса» та «Юпитер светлый...». Як відмінну рису від попередників у драматургії митця спостерігаємо органічну злютованість особисто-інтимного з громадсько-суспільним, індивідуального зі вселюдським («Сава Чалий»), ідеологічного з політичним («Кремуцій Корд»), окремішнього із загальнонародним («Украинские сцены из 1649 года») на прикладі не лише чоловічих, а й жіночих образів («Переяславська ніч»).

Проте дослідники творчості, зокрема драматургічної, М. Костомарова все ж зауважують у його історичних романтичних п'єсах певну художню переконливість, що йде, очевидно, від того, що історик превалував у них над драматургом, що художній історизм безпосередньо залежить від історизму його наукових праць, що аналіз історичного минулого автор здійснював у своїх драматичних творах не з позицій зображуваної ним епохи, а крізь призму сучасних йому реалій. І ще одне спостереження: за всієї змістової і формотворчої різноманітності романтичної драми М. Костомарова вона позбавлена такої необхідної цьому роду літератури і виду мистецтва якості, як сценічність. Звідси нечасте, а то й зовсім відсутнє постановочне дійство за його творами у театрі.

Загалом романтичні драми мало виставлялися на сценічному кону. Однак про це йтиметься в наступних розділах нашого дослідження.

## 2.2. Історіософські концепти у творчості письменника

Словесне мистецтво має широкі можливості для художньої реконструкції минулого, його оживлення, внесення у структуру тексту механізмів історичної пам'яті, які по-новому висвітлюють суть історичних подій. Відповідно до визначення К. Ісупова, у художньому творі має місце «момент естетичного «схоплення» смислу історії всередині самої історії, подолання подієвого життя засобами художньо-історичного аналізу і синтезу, перетворення естетичної самосвідомості буття та людини в ньому у факт історії на рівні події культури» [84, с. 110]. У такому сенсі художні тексти й самі стають фактами минулого як мистецькі явища, що конденсують у собі історичний досвід із метою передати його майбутнім поколінням.

Розмаїтий і новаторський доробок М. Костомарова, визначного представника українського романтизму, характеризується ґрунтовним знанням історичного матеріалу, вмінням проникати у сферу суспільних взаємин, осмисленням проблем загальнолюдського звучання, поглибленим зацікавленням питаннями національного буття. Художня спадщина М. Костомарова завжди мала історичне підґрунтя. В автобіографії письменник зазначає: «<...> з великим захопленням займався історією і проводив дні й ночі над читанням усіляких історичних книг. Мені хотілось знати долю всіх народів; не менше цікавила мене і література з історичної точки її значення» [114, с. 323].

Як історик, М. Костомаров усвідомлював вагомість історичної драматургії у формуванні національної свідомості, у зображенні народного життя в його філософських, моральних, естетичних аспектах. Не фактографічна точність змалювання історичних подій та осіб, а заглиблення у їхній внутрішній світ із поєднанням художньої інтерпретації історичного фону визначає ідейну спрямованість творів письменника.

На формування світогляду М. Костомарова вплинув дух часу. Епоха романтизму принесла багато нового в духовну культуру XIX століття. Дослідниця М. Кашуба до істотних характеристик романтизму відносить такі: «різкий розрив з раціоналізмом Просвітництва, що вилився у протест проти суспільного ладу, пов'язана з цим протестом романтична іронія, а також замилювання старовиною, повернення до ідеалів Середньовіччя, інтерес до власної історії та самобутності мови й культурних традицій» [95, с. 168].

Інтерес до історичного минулого став визначальним у літературах недержавних націй, зокрема народів Центральної та Південно-Східної Європи, які виборювали свою волю. За спостереженням М. Яценка, «ідея народу, його минулого, сучасного і майбутнього, по-своєму переломлюючись в естетичному світі кожної літератури, виступає у слов'янських народів центральною» [281, с. 12]. XIX століття не було багатим на збройні виступи за свободу, як, приміром, попередні століття, знаменовані козацькими, гайдамацькими, іншими повстанськими рухами. Але XIX століття також долучилося до формування української модерної нації, щоправда, здебільшого у сфері духовній. Приходить покоління інтелектуалів, яке намагається закласти основи національної ідентичності. І в руслі філософсько-естетичних, морально-етичних віянь свого часу представники цього покоління вибудовують своє розуміння історичного буття нації.

Слід зауважити, що основою, на якій формується романтизм (на цьому вже акцентовано раніше), стала європейська філософська ідеалістична думка, зокрема німецька філософія (Г. Е. Лессінг, Й. Гердер, І. Кант, Й. Г. Фіхте, А. В. та Ф. Шлегелі, Ф. Д. Е. Шлеєрмахер, Ф. В. Й. Шеллінг, Г. В. Гегель та інші). Мислителі німецького романтизму стали творцями естетичного канону, у якому важливе місце займала ідея свободи: «... універсальний всеохоплюючий дух романтизму мав у собі сильну дозу толеранції, що об'єднувала людей та їхні духові надбання в одну велику цілість, у якій знайшли своє місце різноманітні мотиви: «місячна осяяна ніч», «самотність лісу» і «синя квітка» Новаліса; божественна природа й проста побожність Айхендорффа; в'їдлива, а інколи –



навіть і злостива іронія Гайне; еротика «Люцінди» Шлегеля та сюрреалістичні, а то й – абсурдні імпульси Гофмана...» [203, с. 17].

Ще один фундаментальний постулат романтизму – суб'єктивність. Гегель у праці «Лекції із естетики» наголошував: «Справжнім змістом романтичного слугує абсолютна внутрішність, а відповідною формою – духовна суб'єктивність як осягнення своєї самостійності і свободи <...> В цьому пантеоні усіх богів скинено з престолів, полум'я суб'єктивності їх зруйнувало. І відтепер замість пластичного багатобожжя мистецтво знає лише *єдиного* Бога, *єдиний* Дух, *єдину* абсолютну самостійність...» (курсив авторський. – *О. Т.*) [37, с. 486-487]. Суб'єктивність як категоріальна ознака романтизму вплинула на формування особливої естетики в художній творчості. Якщо класицисти, просвітники діяли за законами «ratio», чітко регламентували тематичний, жанровий, поетикальний канони, підпорядковували особисті інтереси інтересам держави, суспільним нормам, то романтики вириваються із регламентованого способу існування, визнаючи тільки власну свободу й живучи за покликом серця. За визначенням Гегеля, є тільки єдина абсолютна самостійність, єдине «Я», що не визнає диктату соціуму, політичних інституцій, нав'язаних істин.

Отже, європейський романтизм, представлений такими відомими письменниками, як В. Гюго, Ж. Санд, О. Дюма, брати Грімм, Г. Гайне, Е. Т. А. Гофман, Дж. Байрон, В. Скотт, П. Б. Шеллі, А. Міцкевич, Ю. Словацький, вносить нове дихання у світовий літературний процес, утверджує культ почуттів, космічний порив, вихід за межі раціонального пізнання світу. Сутність романтизму добре окреслив М. Яценко, який наголосив: «... людина і людство в романтизмі втягуються в історичний рух і виходять на зустріч із космосом, природою, історією, народом, долею, богом» [281, с. 19].

Український романтизм, творчо освоївши здобутки європейських митців, виробив національний інваріант цього ідейного руху. Уже зазначено раніше, що для слов'янських народів недержавного типу актуальною була проблема національної свободи. Тому романтизм у цих народів спирається на пошуки власної ідентичності, розбудову духовних, інтелектуальних констант нації, на

осмислення історії як досвіду своїх поразок у боротьбі за волю. Зрозуміло, що всі ці намагання були в зародковому стані, і шлях самопізнання тільки починав торуватися. Важливо, що був актуалізований цілий комплекс проблем, які потрібно було розв'язати спільними зусиллями представників національної еліти.

Романтики першими заговорили про «народний дух» як особливу субстанцію, внутрішню суть народу, від якої залежить його історичне буття. «На відміну від Просвітництва з його універсалістським підходом до конструювання історичного процесу («людство», «загальний розум», «природне право»), – як твердить В. Артюх, – романтики мислили історію в національних категоріях, і тому їх історіософія зосереджується на новому суб'єкті історичного процесу – народові / нації. Національні історії тепер пишуться як історії народу» [11, с. 129].

М. Костомаров одним із перших у тогочасній історіографії почав писати про народ як рушійну силу історії. Він вважав його не механічною силою держави, а живою стихією, від якої залежить хід історичних процесів. Історіософська концепція вченого базована на ідеї народу, на пізнанні «народного духу». Слід зважати й на той контекст, із якого зростали уявлення М. Костомарова щодо ролі народних мас у суспільних зрушеннях. По-перше, світоглядowo письменник розвивався в оточенні інтелектуальної еліти Харківського та Київського університетів (30-і – 40-і рр. XIX століття). У Харкові це було коло українських письменників, публіцистів, науковців, що гуртувалися довкола постаті визначного філолога-славіста І. Срезневського. До нього входили А. Метлинський, О. Корсун, Є. Бецький, М. Петренко, Я. Щоголів, П. Кореницький. Також М. Костомаров підтримував зв'язки із П. Гулаком-Артемовським, Г. Квіткою-Основ'яненком. Мав нагоду пізнати багатьох людей, яких знаємо як поетів-романтиків, у приватному спілкуванні. Плідним стосовно розширення світоглядних позицій письменника був київський період у його житті. У Києві знаходить однодумців – М. Гулака, О. Маркевича, В. Білозерського, П. Куліша, Т. Шевченка. У дружніх розмовах народилася й ідея Кирило-Мефодіївського братства. Ось як про це писав автор в «Автобіографії»: «... з'явилася думка заснувати товариство, завданням якого було б

*розповсюдження ідей слов'янської спільноти – як шляхами виховання, так і шляхами літературними. У вигляді пропозиції я розробив статут такого товариства, головними умовами якого були: найповніша свобода віровизнання та національностей і відмова від єзуїтського правила про освячення засобів метою <...> Вивчення слов'янських мов і літератур ставилося найголовнішою справою в освіті...» [114, с. 366].*

Дослідник М. Скринник, простеживши буттєві смисли національної ідентичності в українському романтизмі, підсумував: «Неоплатонічна філософська традиція, українська духовна культура та інтерес до національної мови, історії, народної творчості, а також вплив філософії і літератури німецького романтизму, польської, чеської, російської романтичної літератури – усе це сформувало духовний клімат у середовищі української еліти, який, по суті, перевернув її національну свідомість із малоросійської на українську. Першочерговим завданням патріотичної еліти у формуванні національної ідентичності всіх українців стало витворення повноцінної культури та літератури, яка б могла задовольняти духовні потреби всіх соціальних груп нації» [212, с. 13].

Отже, духовні горизонти М. Костомарова не могли не торкатися тих вузлових проблем, які вимагали свого розв'язання. Становлення Кирило-Мефодіївського братства стало знаменною віхою у процесі самоусвідомлення українців. Члени цієї організації були добре обізнані з ідейно-естетичним, суспільно-політичним контекстом тогочасної Європи. Позиції братчиків були підкріплені виробленими принципами романтичного історизму, що ґрунтувалися на досягненнях національної історіографії: козацько-старшинських літописів XVII – XVIII ст., «Історії Русів», «Истории Малой России» Д. Бантиш-Каменського, «Истории Малороссии» М. Маркевича. «Характер романтичного історизму, – наголошував М. Яценко, – був пов'язаний з естетичною теорією, зорієнтованою не на пізнання і відображення, а на вираження. Звідси – пошуки в історичному минулому матеріалів, які відбивають провідну «ідею народності», її „дух”» [281, с. 20].

Провідне місце в історіософських шуканнях М. Костомарова та інших членів Кирило-Мефодіївського братства займала ідея України, яка була концептуалізована в «Книзі буття українського народу». Цей документ також має свій контекст. Він був написаний під впливом твору А. Міцкевича «Книга народу польського і палігримства польського» (1832), і, по суті, є синтезом «трьох великих ідеологій першої половини XIX століття – романтизму, народництва та панславізму, поєднаних з ідеями християнської філософії» [11, с. 130].

Унікальна за своєю суттю, «Книга буття українського народу» засвідчила прагнення українців до консолідації. Цей документ поєднав у собі цілу низку національних, соціальних, політичних, морально-етичних аспектів історичного буття українства. На той момент це була квінтесенція світоглядних позицій М. Костомарова та інших членів братства. Незаперечною є ідеологічна основа «Книги буття...» як документа духовних устремлінь української інтелігенції XIX століття. Її ключовими концептами стали ідеї свободи, рівності, паритетних відносин між націями, віри в Бога як осердя духовності народу. Історія України подана в «Книзі...» на тлі загальної історії людства. Стилїстика документа характеризується романтичною образністю. Наприклад, під позицією 100 зафіксовано: «Лежить в могилі Україна, але не вмерла» [117, с. 29]. Образ могили – один із найбільш уживаних у творчості українських поетів-романтиків. Він вирізняється високою частотністю вживання та глибинною символізацією. Т. Бовсунівська, з'ясовуючи художню функцію цього образу, зазначає: «У всіх видах романтичного мистецтва актуалізується могила, набуваючи значення прихованої народної сили... Викликаючи душевний неспокій, могила змушує замислитися хоча б над тим, що в ній поховане. Поети-романтики зробили могилу універсальним засобом сполучення живого з неживим, минулого з сучасним...» [19, с. 204]. Образ могили використаний майже в кожного поета-романтика. А. Метлинський навіть прибрав собі псевдонім Амвросій Могила. Митці закладають патріотичний зміст у цей образ, відомий в інваріанті «розритої могили», який продукується в Шевченковій ліриці. У «Книзі буття...» автор свідомо використовує образ України в могилі, наголошуючи на тому, що хоч

українство й поборене, але його дух ще не помер, що вітальні сили народу глибоко заховані, але вже оприявнюють себе через голос свободи: «Лежить в могилі Україна, але не вмерла. Бо голос її, голос, що звав усю Слов'янщину на свободу і братерство, розійшовся по світу слов'янському <...> І панує деспот кат над трьома народами слов'янськими, править через німців, псує, калічить, нівечить добру натуру слов'янську і нічого не зробить. Бо голос України не затих...» [117, с. 29-30].

Концепт України осмислений М. Костомаровим крізь призму Святого Письма. На його думку, саме український народ мав об'єднати всі слов'янські народи у федерацію рівних націй. Засади такого об'єднання – принципи рівності, братерства, любові, поваги один до одного. Ментальні основи українства вчений розкрив у низці своїх фундаментальних праць, зокрема в таких як «Про історичне значення руської народної поезії», «Дві руські народності», «Думки про федеративні засади Давньої Русі» та інших. Вагомим складником історіософського дискурсу М. Костомарова є стаття «Дві руські народності», опублікована вперше в журналі «Основа» 1861 року. Вдаючись до порівняння українського й російського народів, науковець зазначив, що українці цінують у кожній людині індивідуальність, натомість у російській ментальності превалує колективне начало, загальність (Бог і цар). Важливим є і ставлення українців до світу, який вони намагаються, за словами М. Костомарова, «одухотворити». *«Великоруський народ <...> виявляє нахил до матеріалізму й отстає від українського народу в духовному житті, в поезії, яка в останнього розвинулася незмірно більше, живучіше й повніше»* – писав учений [116, с. 29]. Зорієнтованість на індивідуальне буття й рівноправність, за спостереженням М. Костомарова, в українців генетично виводиться ще з старокіївських часів. Фактично український народ засвоїв давньоруську свободу й індивідуалізм, російський – московитські традиції авторитаризму.

Ще один важливий історіософський концепт, який нерозривно пов'язаний із реконструкцією історичного буття українців у доробку М. Костомарова, – це концепт свободи. Він утілений в усіх формах творчої самореалізації митця: і в

історичних працях, і в публіцистиці, і в письменницькій діяльності. Лірика автора, зокрема, моделює міф України на всіх її рівнях: історичному («Могила», «Спить Вкраїна та руїни...»), «Діти слави, діти слави...»), «Співець», «Співець Митуса»), побутовому (баладний пласт – «Явір, тополя й береза», «Отруї», «Наталя»), особистісному («Пісня моя», «Соловейко»), метафізичному («Пантікапея»). Ідучи в руслі романтичних тем, мотивів, образів, поет відтворює національний світогляд, прагнення народу до визволення.

У творчості М. Костомарова розроблено й концепцію провідника нації. Вона просякнута романтичним духом і відображає уявлення митців-романтиків щодо ролі національних лідерів у визвольних народних змаганнях, виразно звучить в історичних працях. У ліриці автора ця концепція ще не має чіткої окресленості («Максим Перебийніс», «Могила», «Заліг, заліг козаченько...»), «Ой ішов козак, ой ішов бурлак...»); М. Костомаров оспівує козаків, лицарів, гетьманів. Далі вона буде конкретизована в його драматичних та прозових творах, а виразно – зазвучить в історичних працях. Постаті провідників нації художньо реконструйовано в драмах «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года».

Отже, історіософія М. Костомарова впливає із контексту доби романтизму з її зануренням в історичні основи буття нації, увагою до проблеми народності, а також із особистісних наукових та художніх шукань, заглиблення у світ української духовності. Історіософія митця виявилася в його різножанровій науковій та творчій діяльності. М. Костомаров долучився до розробки принципів романтичного історизму.

### **2.3. Драматургія М. Костомарова в літературознавчих і літературно-критичних дослідженнях**

Науковий, публіцистичний і літературний доробок М. Костомарова вже понад 200 років привертає увагу дослідників. Усе ж відзначимо, що в українському літературознавстві ще немає системного, ґрунтовного аналізу історичної драматургії цього самобутнього автора. Тому вона потребує

подальшого ґрунтовного вивчення в руслі методологій сучасної літературознавчої науки.

Діяльність і творчість М. Костомарова припадає на період гострої боротьби за існування українського народу, його мови, літератури, культури й відродження державності. Саме на цих напрямках і була зосереджена плідна праця вченого й письменника, його творча енергія, пристрасне слово й постійна спрямованість на утвердження високих духовних, гуманістичних та патріотичних ідеалів.

Драматичні твори М. Костомарова відзначені зверненням до героїчних сторінок минулого українського народу. Серед них «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года», у яких автор обстоював самобутність і життєздатність української мови й літератури, доводив право українського народу на свою історію. Осмислюючи національну минувшину, драматург неодноразово звертався до античного матеріалу. Яскраво виражений зв'язок із давньогрецькою та давньоримською культурою в драмах «Кремуций Корд» та «Эллины Тавриды».

Уже сучасники М. Костомарова помітили його хист як майстра драматургічних жанрів. Водночас критика по-різному ставилася до появи драм митця. Одним із перших із художньою творчістю М. Костомарова ознайомився І. Срезневський. З їхнього листування довідуємося про дебютну літературну спробу митця в драматичному жанрі («Сава Чалий»). Коректурні відбитки «Сави Чалого» отримав й І. Срезневський. Одним із перших про згаданий твір висловився у 1839 р. харківський романтик І. Розковшенко, який у листі до І. Срезневського написав, що автор «не выдержал драматизма в действии», «сцены уж слишком растянуты», «многословия слишком много», «характеров нет, действующие лица все бледны» [255, с. 12].

У журналі «Отечественные записки» за 1839 р. був опублікований позитивний відгук на драму «Сава Чалий». Анонімний автор, крім кількох зауваг про недосконалість характеристики та мотивації, підкреслено підтримав авторську ідеологію [169, с. 273]. Інші відгуки були менш позитивні. У рецензії О. Афанасьєва-Чужбинського на український альманах «Ластівка», уміщеній у

журнал «Москвитянин» (1841), твір названо «бездарним творивом, жалюгідною спробою опери чи драми <...>, де немає ні краплі живого поетичного відчуття, немає правди...» [169, с. 274].

Наступний твір митця критика зустріла діаметрально протилежними оцінками. Зокрема, Н. Тихорський у рецензії на «Переяславську ніч» закидав авторові наслідування традицій І. Котляревського, через що у творі не вдалося досягти високого стилю. Натомість на захист М. Костомарова виступив К. Сементовський, піднісши художнє значення «Переяславської ночі» до найвидатніших явищ у сучасній драматичній літературі. Такі протилежні думки щодо драми автора свідчать про те, що твори драматурга не проходили повз увагу критики й читача, а викликали дискусії, у яких обговорювали важливі питання творчої майстерності митця.

Предметом аналізу сучасників М. Костомарова стали також твори на античну тематику. 1863 р. на сторінках «Современника» з'явився відгук М. Салтикова-Щедріна на історичну драму «Кремуцій Корд», написану 1849 р. на засланні в Саратові. Критик у завуальованій формі вказав на актуальні проблеми, порушені автором твору. Рецензія М. Салтикова-Щедріна написана езопівською мовою. Критик дав оцінку тексту й наголосив на вагомості його ідейного змісту: несправедливий суд на Кремуцієм Кордом, видатним античним істориком, відбувався в атмосфері залякувань із боку влади. Для рецензента прозорими були паралелі з тогочасною дійсністю Російської імперії, поліційної держави, що робила те саме з людьми вільного, незаангажованого мислення.

Увагу читачів привернула й остання драматургічна спроба М. Костомарова – «Эллины Тавриды». Улітку 1883 р. у маєтку Костомарових в Дідівцях гостював літературознавець В. П. Горленко. Він зафіксував у спогадах факт написання М. Котомаровим драми «Эллины Тавриды»: «В то лето, кроме исторических работ, Костомаров писал свою драму «Эллины Тавриды» [216, с. 135]. А вже 1884 р. з-під пера критика з'явилася рецензія на цей твір. У ній приділено значну увагу основній ідеї драми – створенні федерації на національній основі.



На думку вченого і письменника Д. Мордовця, який добре знав М. Костомарова особисто (познайомилися в часи перебування вченого в Саратові), історична драма «Эллины Тавриды» написана «с необыкновенным философским спокойствием: только уравновешенная старость, чуждая страстей, могла создать подобное произведение <...> она напоминала произведения классические – Эсхила и Софокла» [216, с. 135].

Неоднозначність оцінок сучасниками драм М. Костомарова й суворість суджень свідчать, що творчість митця вже тоді мала достатній резонанс у культурному світі.

Подальші студії художньої спадщини письменника частково стосувалися його драматургічного доробку. На увагу заслуговують праці І. Франка, якому імпонувала постать М. Костомарова, тому що «учений і письменник сам тяжів до історичного бачення і народної творчості, а відтак, постійно задумувався над питанням про її походження: чи то взяте з самого буття українського народу, чи то занесене з чужих країв через літературні джерела...» [174, с. 167]. Серед «найзамітніших та найглибше продуманих поетичних творів <...> XIX віку» [244, с. 298] І. Франко виокремлює драматичну поему М. Костомарова «Юпитер светлый плывет по зеленым водам киммерийским». Він здійснює переклад українською мовою 1915 року під назвою «На руїнах Пантікапей», щоб «присвоїти сей твір нашому письменству та додати рівночасно нев'янучу цвітку до вінця слави М. Костомарова» [244, с. 298].

Здійснюючи аналіз Франкової рецепції доробку М. Костомарова, сучасний дослідник Я. Козачок доречно підсумував: «У ширших чи принагідних зауваженнях, коментарях, поясненнях – потужне смислове поле сентенцій, не одна з яких спростовує дотеперішні тлумачення діяльності М. Костомарова, по-новому позиціонує численні деструкції. Крізь призму Франкових оцінок М. Костомарова постає обширне поле історії літературно-мистецького процесу в Україні та світі...» [102, с. 464].

До аналізу творчого доробку М. Костомарова в контексті досягнень українського романтизму звернувся і С. Єфремов. Він зазначає: «У своїх драмах,

як «Сава Чалий» і «Переяславська ніч», Костомаров пробує розв'язати питання соціологічної природи, вводячи в колізію особисті справи, як кохання, бажання слави тощо, з громадськими мотивами, як любов до рідного краю і до народу. Ці контрасти особливо виразно поставлено, подекуди навіть гарно, в трагедії «Переяславська ніч» <...> З громадського боку це вже був крок уперед і дуже шкода, що Костомаров опісля не бере безпосередньої участі в українському письменстві» [77, с. 260-261].

1930 року літературознавець А. Шамрай підготував до друку чотиритомне видання творів харківських романтиків 30-х – 40-х років XIX століття. Укладач мав намір «заповнити певну прогалину в історіях літератури і в ерудиції літературній читача» [256, с. 1]. До третього тому ввійшли і твори М. Костомарова як одного із самобутніх представників літератури українського романтизму. У вступній статті до вказаної збірки («Перші спроби романтичної драми («Переяславська ніч» і «Сава Чалий» М. Костомарова)») критик підкреслює, що драматург виступає з новими жанрами в романтичному стилі. У творах історичної тематики для М. Костомарова «минуле України не екзотика, не матеріал для балад і легенд, <...> а живі літописи, з яких поет намагається зрозуміти «дух» епохи» [256, с. 13].

У радянські часи в оцінках творчості М. Костомарова відчутний вплив вульгарного соціалізму, що призвело до некоректного, необ'єктивного трактування спадщини митця. Проте чимало праць вирізняють на тому тлі раціональні спостереження щодо природи драматургічної майстерності письменника. Серед них слід виокремити монографії П. Попова («М. Костомаров як фольклорист і етнограф», 1968) [193] та Ю. Пінчука («Исторические взгляды Н. И. Костомарова», 1984) [179].

П. Хропко у монографії «Українська драматургія першої половини XIX ст.» наголосив: «Новаторство митця виявилось, зокрема, в тому, що він першим приступив до опанування такої складної форми романтичної поезії, як драматична, створив найраніші українську трагедію й історичну драму. Наділений тонким відчуттям «драматичності» [252, с. 38].

Новим словом у дослідженні драматургічної спадщини М. Костомарова стали праця В. Івашківа «Українська романтична драма 30 - 80 рр. XIX ст.» [89] та стаття-передмова В. Смілянської до двотомного видання творів письменника [215]. В. Івашків до перших зразків українських романтичних історичних трагедій зараховує також твір «Переяславська ніч», так само, як і «Украинские сцены из 1649 года» є першим прикладом жанру драматичних сцен, а «Кремуций Корд» – політичної драми-памфлету. Літературознавець вказує на важливий вплив на творчість митця досвіду світової драматургії та філософської ідеалістичної думки кінця XVIII – початку XIX ст. В. Івашків зауважує, що в художніх творах автор залишався істориком-науковцем, а не митцем, тому «художній історизм трагедій Костомарова прямо співвідноситься із характером історизму його наукових досліджень» [89, с. 61-62]. Драматург відійшов від зображення виключно побутових відносин, натомість «сприяв утвердженню історичної тематики в українській драматургії і виробленню принципів художнього історизму» [89, с. 61].

В. Смілянська зазначає, що хоч «постать М. Костомарова у всій багатогранності духовних обширів, з усім багатством його величезного, як на одну людину, доробку історика, фольклориста, поета, драматурга, прозаїка, літературного критика, публіциста – мало znana сучасному читачеві» [215, с. 5], та саме він започаткував в українській літературі історичну драму, написавши 1838 р. «драматические сцены на малороссийском языке» «Сава Чалий».

Дослідник А. Козлов, визначаючи провідні фактори й об'єкти процесу виникнення, поетапного становлення й розвитку української драматургії, звертає увагу на той факт, що із середини XIX століття письменники починають порушувати й розв'язувати національні питання. Серед них М. Костомаров, який у своїх творах торкався проблеми національного визволення українського народу. Драматург зумів, як твердить дослідник, «побачити і відобразити в трагедійно гострих ситуаціях, подіях і характерах <...> драматичну їх сутність, високий дух визвольної боротьби цілого народу, невмирущу віру в перемогу і волю» [108, с. 73].

Варто виокремити студії М. Яценка, присвячені вивченню творчого доробку М. Костомарова [276, 277, 278, 279, 280, 281]. Дослідник зараховує визначного письменника, фольклориста, літературного критика до тих діячів, які «намагаються обійняти духовним зором усю багатоманітність життя свого народу, прилучитися до розвитку його творчого духу, примножити його сили в боротьбі за суспільний прогрес і національний розвиток» [276, с. 5]. За спостереженням літературознавця, творча спадщина митця, зокрема драматургія, пройнята гуманістичним змістом, базована на ідеях рівноправності, демократії й свободи.

У передмові до видання М. Костомарова «Слов'янська міфологія: Вибрані праці до фольклористики і літературознавства» М. Яценко вперше в українському літературознавстві сформулював ідею про те, що М. Костомаров, виходячи з народності та світоглядних засад просвітительської естетики, на перше місце висуває правдивість й оригінальність відображення національного життя та національного характеру персонажів [276, с. 32]. На важкому історичному роздоріжжі драматург шукає шляху для збереження українського народу, його мови й культури. У статті «Минуле переростає в сучасність» М. Яценко дослідив особливості художнього мислення Костомарова-драматурга. На думку вченого, у час написання «Сави Чалого» в М. Костомарова почали вже складатися уявлення про риси національного характеру українців. Він вважав, що з них головними є «примат духовного над матеріальним, демократизм і рівноправність у громадських об'єднаннях і в родинному житті, прагнення особистості до свободи, відраза до єдиноначалія та органічна релігійність. Звідси – не суб'єктивні бажання і воля окремої особистості є запорукою успіху в історичній акції, а повне підпорядкування її інтересам і волі народу» [277, с. 4].

Особливе значення у вивченні драматургічної спадщини М. Костомарова мають дослідження дисертаційного характеру, оскільки вони дають змогу розширити й оновити спектр оцінок творчого доробку митця.

Я. Козачок у докторській дисертації «Концепція нації як духовної спільноти в художній та публіцистичній творчості Миколи Костомарова» [101]

послідовно дослідив історико-культурну генезу творчості, універсальної значущості М. Костомарова, різноаспектно проаналізував літературні та публіцистичні твори митця, висвітлив контекстуальні та інтертекстуальні зв'язки доробку автора з письменством XIX століття. Домінантною в науковому пошуку Я. Козачка стала концепція нації як духовної спільноти у творчій діяльності М. Костомарова. Дослідник відзначає: «В драматургії Костомарова особливо яскраво відбиті його погляди на історію й аналіз її фактів. Костомаров творить естетично виразні типи національних героїв, оцінює їх із точки зору народу, в традиції конкретно-історичного підходу до художнього аналізу фактів історії» [105, с. 12].

І. Ярошевич у дослідженні «Опозиція фольклорної і літературної інтерпретацій постаті Сави Чалого» [268] здійснила першу спробу ґрунтовного аналізу образу Сави Чалого: визначила погляд українського народу на постать Сави Чалого, проаналізувала образ Сави Чалого у романтичній драмі М. Костомарова й реалістично-соціальної драмі І. Карпенка-Карого, простежила особливості втілення патріотичних мотивів мотивів осуду ренегатства і зради письменниками XIX століття. «“Сава Чалий” М. Костомарова в українському історико-літературному контексті, – зауважує дослідниця, – став новим жанровим і проблемно-стильовим явищем, початком нової характерології, кроком до розробки психологічної характеристики героя...» [268, с. 17].

Рецепція національної історії в драматичних творах М. Костомарова стала об'єктом вивчення дослідниці Т. Сокіл [218]. Це одна з перших спроб системного прочитання драматургії автора. Дослідниця розглядає драматургію М. Костомарова в контексті європейської драми доби романтизму. Погоджуємося з думкою Т. Сокіл, що митець, «розуміючи і сприймаючи загальноєвропейські орієнтири розвитку драматургії доби романтизму, збагатив її на українському ґрунті художньо-історичним мисленням» [218, с. 13].

У травні 2017 року виповнилося 200 років від дня народження М. Костомарова. Серед найпомітніших подій, приурочених ювілейній даті, – Всеукраїнська науково-практична конференція «М. Костомаров і його епоха:

текст і контексти» (12 травня 2017 р., Рівне) та Міжнародна наукова конференція «Микола Костомаров і Україна» (16-17 травня 2017 р., Київ), які об'єднали фахівців соціогуманітарних наук, а також стали поштовхом відродження традиції проведення Костомарівських читань Інститутом історії України НАН України (16 травня 2018 р., Чернігів). Дослідження науковців не тільки по-новому висвітлюють відомі сторінки доробку М. Костомарова, а й відкривають й оприлюднюють нові й призабуті матеріали його діяльності. Учені одностайні у визначенні вагомого внеску драматурга в розвиток нової української літератури. Митець втілює своїм доробком низку творчих принципів, які стали значним надбанням не тільки національної, але і європейської драматургії.

Отже, простежена наукова рецепція драматургічного доробку М. Костомарова в історії українського літературознавства дає підстави виокремити основні тенденції та підходи в критиці доробку автора, визначити головні вектори дослідження спадщини драматурга. Постійний інтерес до життя й творчості митця зумовив формування інтегральної галузі знань – костомаровознавства. Сьогодні це окремий повноцінний міждисциплінарний напрям дослідження. Художній доробок М. Костомарова вже тривалий час є об'єктом аналізу науковців, проте він настільки багатий та різноаспектний, що містить чимало таємниць ще для багатьох поколінь науковців. Перед сучасним літературознавством стоїть завдання, яке полягає в пошуку нових орієнтирів у вивченні доробку М. Костомарова-письменника. Дослідження драматургії сприяють розширенню спектру оцінок творчої спадщини митця. Науковці неодноразово торкалися питань проблематики та поетики драм письменника, однак досі не існує ґрунтовної розвідки, у якій би детально була проаналізована історична драматургія митця. Саме тому виникає необхідність здійснити окреме наукове дослідження, присвячене цій проблемі.

#### **Література до розділу**

11, 19, 37, 77, 84, 89, 95, 96, 100, 101, 102, 105, 108, 111, 114, 116, 117, 122, 169, 174, 179, 192, 193, 203, 206, 212, 215, 216, 218, 226, 236, 244, 252, 255, 256, 258, 262, 268, 276, 277, 278, 279, 280, 281.

## РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМАТИКА І ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ДРАМ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА НА СЮЖЕТИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

### 3.1. Романтизм та історизм трагедії «Сава Чалий»

Для української романтичної літератури XIX століття, як і для світової, характерним був принцип історизму. Митці слова розглядають національну історію як важливе джерело натхнення, тому провідним у вітчизняному письменстві постає захоплення колоритом тієї чи тієї доби, її художньою репрезентацією, зокрема витворенням численних образів із різних історичних епох. Осмислюючи героїчну минувшину своєї Батьківщини, романтики широко використовують наукові факти та здобутки народної творчості. Така концептуалізація історичного часу докорінно змінила зміст і модуси відображення минулого, передусім засвідчила розмитість межі між достовірним та уявним. В історії світової культури є сюжети та образи, які активно функціонують протягом значного історичного часу, а тому й повторюються в письменстві різних епох і народів. Їхні джерела можуть бути найрізноманітніші: міфологічні, релігійні, фольклорні, історичні й літературні. При цьому сюжет чи образ може поєднувати кілька вказаних компонентів. До яких би давніх подій минулого не зверталися майстри слова, які б глибини історичної пам'яті не порушували, в основі художнього твору завжди сьогодення. Письменники, переосмислюючи історичний матеріал, стають новаторами в пошуках нових сюжетів та образів, втілюють їх відповідно до ідейно-естетичних та морально-філософських проблем сучасності. Звідси й прагнення митців звернутися до тих постатей чи подій минулого, які вже неодноразово висвітлені в художніх творах.

Оскільки художні полотна на історичну тему є не лише зразками літературної творчості, а й джерелами наукових фактів, важливим завданням є осмислити специфіку трактування теми національно-визвольної боротьби українського народу, що ввійшла в історію під назвою гайдамаччини, у трагедії М. Костомарова «Сава Чалий». Аналіз особливостей проєкції історичної правди в художню, психологічних проявів характеристики образів, дає змогу зробити

висновок про місце творчого доробку письменника в українській літературі XIX століття, з'ясувати витoki його творчих прийомів у висвітленні подій минулого, окреслити історичні періоди, які стали об'єктом художньої реконструкції в текстах автора.

М. Ільницький слушно наголошує, що історія показують через долі окремих людей – як історичних діячів, так і вигаданих персонажів: «В історії народу, зокрема історії духовній, є постаті, які постійно привертають до себе увагу письменників своєю таємничістю, що дає можливість висувати не тільки різні версії їх життя, а й щоразу «перевідкривати» їх, докладаючи до тих проблем, які найбільше цікавлять літературу в той чи інший період» [91, с. 162]. Такими посталями, безперечно, є князі Київської Русі (Святослав, Володимир, Ярослав Мудрий, Володимир Мономах), учасники національно-визвольних змагань, їхні очільники – Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Северин Наливайко, Петро Конашевич-Сагайдачний, Іван Сірко, ватажки Коліївщини – Іван Гонта, Максим Залізняк та інші. Українська історія знає багато імен тих, хто присвятив своє життя служінню батьківщині. Кожна епоха по-новому прочитує історію, додаючи до портретів історичних діячів свої штрихи. Постають у фокусі уваги й ті, хто зрадили свою вітчизну. І. Ярошевич, зокрема, стверджує, що «явище ренегатства і зради – цей ганебний феномен суспільного життя України – стало нормою в умовах підневільного життя українців» [268, с. 1]. З погляду проблеми національної зради для митців завжди була цікавою постать Сави Чалого, діяння якого стали об'єктом народної творчості, зокрема балад. До осмислення цього образу звернувся і М. Костомаров.

Драматичний твір «Сава Чалий» М. Костомаров написав 1838 року протягом трьох тижнів. За свідченням окремих дослідників (Б. Шнайдер, Є. Шабліовський, М. Павлишин та інших), уперше був надрукований із підзаголовком «Драматические сцены на южнорусском языке» того ж року в Харкові під псевдонімом Ієремія Галка, хоч сам драматург в «Автобіографії» перше видання датує 1839 роком. У життєписі митець згадує: «<...> настала осінь; я <...> заходився друкувати свого «Саву Чалого». Друкування



*продовжувалося майже всю зиму <...> За «Савою Чалим» я віддав друкувати і свої вірші, давши їм загальну назву українських балад <...> Обидві книги після всіх цензурних поневірянь з'явилися на світ весною 1839 року» [114, с. 333]. Слова автора дають змогу припустити, що перше харківське окреме видання, датоване 1838 роком, через прискіпливу перевірку вийшло з друку навесні 1839 року. В «Автобіографії» митець також згадує про те, як сприйняло першу драму його найближче тоді оточення: *«Коли я прочитав свого «Саву Чалого» І. І. Срезневському у присутності декількох знайомих українців, він дуже похвалив мій твір, а інші знаходили в ньому похибки...»* [114, с. 333].*

У час написання драми М. Костомаров із захопленням вивчає живорозмовну українську мову, читає тексти інших українських митців, зокрема повісті Г. Квітки-Основ'яненка. *«Любов до українського слова більше й більше захоплювала мене, – зазначав письменник, – мені було прикро, що така прекрасна мова залишається без будь-якої літературної обробки і до того ж піддається зовсім незаслуженому презирству. Я повсюдно чув грубі вихватки та кпини над хохлами не лише від великоросів, але навіть і від українців вищої верстви, які вважали дозволеним глумитися над мужиком і його способом висловлювання. Таке ставлення до народу та його мови мені здавалось приниженням його людської гідності, і чим частіше зустрічав я подібні вихватки, тим більше прихилився до українського народу»* [114, с. 333]. Така розлога цитата дає змогу зрозуміти причини звернення російськомовної людини до літературної діяльності українською мовою.

Сучасники М. Костомарова по-різному оцінили твір письменника. У листі до І. Срезневського від 3 лютого 1839 року з гострими критичними зауваженнями виступив І. Розковшенко. Рецензент вказав на відсутність драматичної дії, зумовленої розлогістю масових сцен та надмірним багатослів'ям. Критик також визначив характери головних героїв твору слабо індивідуалізованими, але разом виокремив вдало виписаний образ Катерини [255, с. 12-13].

1930 року у вступній статті до III тому чотиритомного видання творів харківських романтиків 30-х – 40-х років («Переяславська ніч» і «Сава Чалий»

М. Костомарова), у який входили твори М. Костомарова, літературознавець А. Шамрай указав на відхід драматурга «від етнографічно-побутового кольориту» [255, с. 15]. Автор розвідки підкреслив вплив на драматичні сцени традицій шекспірівської трагедії: трагізм Сави Чалого співвідносив з історіями Макбета, Юлія Цезаря, Кориолана, а постать Гната Голого – із шекспірівським Яго з трагедії «Отелло». Такі спостереження вченого засвідчили глибинний зв'язок художнього мислення М. Костомарова із попередньою літературною традицією, творчим засвоєнням принципів шекспірівської драми, у межах якої, як твердять дослідники, і з'явилася історична драма (зокрема, історична драма-хроніка).

Схвально потрактував учинок Сави Чалого О. Кониський у рецензії на одеське видання творів М. Костомарова 1875 року. Уся критика була спрямована на Гната Голого, а точніше – сучасних Голих: «Голиі самі собою не переведуться: тільки воля, просвіта і моральний розвій викоренять і знищать Голих. Прямуйте ж, панове, стежкою просвіти і моральності, а проміне сего сонця висушить і спече корінь, з котрого виходять Голиі...» [261, с. 229].

В. Смілянська в передмові до двотомного видання творів митця вбачала витoki костомарівської концепції народу, його духу в німецькій філософії. Дослідниця зауважила, що «М. Костомаров <...> жадібно вбирав ідеї романтичної німецької філософії <...>, які вчили, що «дух» народу, його історіософія найвиразніше виявилися в його героїчному епосі. Історик-початківець творчо сприйняв це вчення, і воно позначилося на його <...> драматургії» [215, с. 11]. Під впливом загальноєвропейських напрямків розвитку романтичної драматургії М. Костомаров збагатив вітчизняне письменство художньо-історичним мисленням. Митець не просто вдається до історичного осмислення подій минулого, але й здійснює естетичний аналіз через народний дух.

В. Івашків у монографії «Українська романтична драма 30 – 80-х років ХІХ ст.», досліджуючи родо-жанрову специфіку романтичної драми, своєрідність художнього історизму, проблему конфлікту, наголошує, що драматург «... вивів тематику української драми за вузькі межі зображення виключно побутових відносин на історичний простір. Це дало йому можливість <...> створити

історичну трагедію, написану за законами героїчної трагедії як твору високого звучання» [89, с. 32].

За спостереженням М. Яценка, «<...> «Сава Чалий» Костомарова в українському історико-літературному контексті став новим жанровим і проблемно-стильовим явищем, початком нової характерології, кроком до розробки психологічної характеристики героя, що свідчило про відхід від етнографічного трактування історичної теми» [277, с. 5]. Власне, те, на чому наголошував Г. В. Ф. Гегель, коли йшлося про дію зовнішню і внутрішню, конфлікт зовнішній і психологічний. То вже згодом інший український драматург І. Карпенко-Карий у трагедії «Сава Чалий» розширить поняття історизму, зберігаючи до певної міри змістове наповнення «Сави Чалого» М. Костомарова. З усього видно, що сюжетно і в одній, і в іншій драмі лінії поведінки головного героя корелювалися історичними фактами, проте це не спрощує трагедійного пафосу п'єс двох українських авторів (хоча й написані вони в різний час). Письменники прагнули кожен по-своєму всебічного подієвого, заснованого на історизмі, обґрунтування провідних концепцій трагедії, яку І. Франко свого часу визначив як трагедію «типового для України перекиньчика, що був гайдамацьким ватажком, потім став шляхтичем і паном, спокусився на обіцянки поляків про волю, але помилився і загинув від рук своїх колишніх друзів». До речі, цей вияв історичної правди, художньо осмислений українськими драматургами, присутньо актуалізує їх п'єси й робить їх сучасними. Згодом, конкретизуючи своє потрактування, закладеної в «Саві Чалому» історичної концепції та її художнього вирішення, І. Франко вже на початку ХХ століття (1907 року) справедливо зауважував, що ця трагедія «мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства, і покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму рідному народові і його кровним інтересам» [243, с. 379]. Хай мовлене більшою мірою торкається твору І. Карпенка-Карого, усе ж таки однаково поглиблює пафос і трагедії М. Костомарова.

Спостереження дослідників, зосереджені на констатації значимості першої драматичної спроби не лише в доробку письменника, а й в українському історико-літературному процесі, засвідчують актуальність тематики й проблематики твору, його жанрове новаторство. Й історизм «Сави Чалого» М. Костомарова полягає не лише в тому, що письменник, ідучи від фольклорних та історичних джерел, художньо осмислив події минулого, які несуть у собі конкретно-історичний зміст, а й ввібгав його в сюжетно-образну канву романтичного мислення. «Саву Чалого» М. Костомарова, отже, можна потрактувати як втілену в драматичній формі історичну добу, змалювання якої залежить від ідейно-естетичного освоєння історичних подій. Тут важливим для драматурга залишився синтез художньої та історичної правди.

### **3.1.1. Синтез художньої та історичної правди у п'єсі**

На сучасному етапі розвитку костомаровознавчих студій необхідною видається концептуальна інтерпретація драми «Сава Чалий» з погляду взаємодії в ній історичної та художньої правди. Як і українським історикам, так і письменникам, зокрема драматургам, протягом багатьох років підневільного стану української нації заборонялося правдиво виписувати вітчизняну історію. Тим часом кожен нині усвідомлює, що наше минуле, починаючи з часів падіння Київської Русі від татаро-монгольської навали, було суспільною героїчною боротьбою за незалежність України, за збереження її ментальності. Цим і цінний не лише драматичний твір М. Костомарова «Сава Чалий» (як і «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года»), а й численні п'єси українських авторів, написані в різні часи. Однак кожна драма історичної тематики – це не фотографія тих чи тих конкретно-реальних історичних подій і фактів, а передовсім більшою чи меншою мірою авторська версія тих явищ, що мали місце в минулому. І тут дуже важливим в процесі художнього творення є домисел чи вимисел у такого типу історичних творах.

Відомо, що основу історичної правди становлять історичний документ і факт, а художньої – категорії домислу і вимислу. Поняття вимислу і домислу

часто ототожнюють, проте вони мають різні відтінки значення: «Домисел, будучи допоміжним інструментом, стосується деталей, штрихів, на відміну від вимислу – фактично повного придумування істотного, визначального у творі» [139, с. 206].

Домінантною ознакою художнього письменства є те, що їй не притаманна функція повторювати та копіювати історію. Художні твори, звернені до минулого, відшукують в глибоких суперечностях епохи, непростих перипетіях життя єдині загальнолюдські орієнтири задля збагачення сучасності безцінним досвідом поколінь. Тому, використовуючи найрізноманітніші джерела, письменник осмислює їх відповідно до загального задуму художнього твору.

Безперечно, письменники, змальовуючи історичні реалії, намагаються дотримуватися точності, проте головним завданням митця є їх співвіднесеність із певною епохою, актуальними для неї проблемами суспільства. Тому, відтворюючи події минулого, майстри слова вдаються до домислення фактів. Таке моделювання дійсності художником-істориком точно відзначив Д. Дорошенко: «Костомаров почував потребу в живих образах. Він не міг обмежитися сухим історичним фактом, йому хотілося наглядно показати цей факт, уявити його в живій обстанові. В ньому викликало справжній ентузіазм талановите малювання старовини або історичних типів в мистецтві» [66, с. 88].

Творча уява М. Костомарова, отже, визначала джерельні пріоритети митця. Основними витокami, з яких митець черпав інформацію про гайдамацький рух, були наукові історичні студії та усна народна творчість.

Співвідношення двох самостійних художніх систем – фольклору й літератури – це питання взаємодії традиції і новаторства, колективності й індивідуальності, що розглядають способи пізнання світу й методи мистецького зображення. Справді, фольклорний твір є втіленням емоційних та ідеологічних поглядів колективного автора, тоді як літературний відображає індивідуальну ідейно-естетичну концепцію митця.

Входження М. Костомарова в українську літературу відбувалося під безпосереднім впливом фольклору. Ознайомившись із народними українськими піснями, виданими М. Максимовичем 1827 р., в автобіографії він відзначав:

*«Мене вразили і захопили невідомі чари української народної поезії; я ніяк не підозрював, щоб така вишуканість, така глибина і свіжість почуття були в творах народу, настільки близького мені і про який я, як довідався, нічого не знав. Українські пісні до того захопили всі мої почуття й уяву, що за якийсь місяць я вже знав напам'ять збірник Максимовича, потім узявся за інший збірник його ж, познайомився з історичними думами і ще більше прихилився до поезії цього народу»* [114, с. 329]. Подальше знайомство з усною народною творчістю було щоденним.

Вивчивши українську мову, він ближче познайомився з її носієм, народом. Почав сам записувати українські пісні, народні думи. І хоч він не видав жодної збірки народних пісень, його зібрання були у розпорядженні О. Бодянського, А. Метлинського, чимала частина їх під назвою «Народные песни, собранные в западной части Волынской губернии в 1844 году Николаем Костомаровым» опублікована у «Малорусском литературном сборнике» (1859), у п'ятому томі «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край» (1874).

У художній творчості, як і в науковій діяльності, М. Костомаров опирався на фольклорні джерела, вважаючи їх необхідною умовою пізнання народу. Він вивчив історію на основі народних пісень та дум, і як історик, збагачений художнім досвідом народу, писав художні твори. Український фольклор його цікавив насамперед як виявлення народної душі, національного характеру. У такому напрямі розвивалися його історіософські погляди і в період діяльності Кирило-Мефодіївського братства, знаходячи вираження в «Книгах буття українського народу», «Славянской мифологии» та інших працях.

Будучи послідовником ідеалістичної філософії Шеллінга, Гегеля, Гердера, М. Костомаров трактував історію як процес розвитку людського духу незалежно від соціального середовища. В його історичній концепції головне місце посідали внутрішні чинники історичного розвитку народу, національний дух. Оскільки фольклор є наслідком духовної творчості народу, то, на думку дослідника, у ньому найповніше виявлена його душа. У гонитві за цією «душею»

М. Костомаров, як і романтики взагалі, вважав необхідним записувати все, що ще залишилось в народі і відкривало б хоча якісь сторони його діяльності. Розглядаючи фольклор поза конкретними суспільно-історичними умовами, він вбачав у ньому винятково сховище «національного духу», моделював на його основі національний характер. Тому його, як і романтиків переважно, захоплював героїчний епос, що виражав волелюбний характер народу. Абсолютизація козаччини вела його до ідеалізації козацького демократизму як вияву національної своєрідності українського народу [111, с. 45].

Сава Чалий – реальна історична особа, що стала прототипом фольклорних і літературних образів. Згадки про цю постать трапляються у виданнях народних пісень. 1827 року думу про козака Саву опублікував М. Максимович у збірці «Малороссийские песни». У зазначеному варіанті Саві дорікають за використання високого становища задля збагачення та слави:

А де-жь ты, пане Саво,  
Сукни, едамашки,  
Що ты наживь, вражій сыну,  
З козацької ласки? [146, с. 36].

Через сім років у першій частині збірника «Запорожская старина» І. Срезневського з'явився довший варіант. У цій версії акцентовано на співпраці Сави з польськими шляхтичами:

Ой не схотивь та Пань Сава  
Козакамь служити:  
Винь пійшов до Ляшинькивь  
Славы залучити.  
Винь пійшовь до Ляшинькивь  
Службы видправляти,  
Изъ Ляхами православну  
Церковь руйнувати [78, с. 61].

Майже ідентичний текст було вміщено у другій збірці М. Максимовича «Украинские народные песни». Пісня закінчувалася арештом Сави та втечею його дружини з малою дитиною, що відрізняло цей варіант від інших:

А Савиха молодая вокномь утекала,  
 На молоду челядоньку спильна поглядала.  
 – Хапай, хапай, челядонько, малую дитину:  
 Будеш жити, панувати, коли я не згину! –  
 Не боишься козаченько ни грому, ни тучи:  
 Хорошенько въ кобзу грае, до Савихи йдучи [147, с. 94].

Усі фольклорні джерела відтворюють одну сюжетну лінію: звинувачення Сави Чалого в зраді інтересів народу та покарання за тяжкий злочин. Народна пісня є художнім твором, тому, на відміну від історичних документів, не тільки змальовує події минулого чи конкретні постаті, але й передає загальнонародне тлумачення оспіваного.

Образ Сави Чалого знайшов своє трактування і в польській народній творчості. Дослідник польського романтизму Євген Рихлик (Рихлік) у розвідці «Сава Чалий і Сава Цалинський у польській літературі» простежив польські поетичні варіації на один із легендарно-історичних українських мотивів – про Саву Чалого й сина його Саву Цалинського. Дослідник здійснив аналіз тих варіантів польських пісень, які були вміщені в збірниках Казімежа Владислава Вуйціцького «Pieśni ludu Białochrobatów. Mazurów i Rusi znad Bugu» («Пісні народу білохорватів, мазурів і Русі з-над Бугу, з додатком відповідних руських, сербських, чеських і слов'янських пісень» (1836), Зигмунда Глогера «Starodawne dumy i pieśni» («Стародавні думи і пісні») (1877), «Pieśni ludu...» (Народні пісні) (1892). Є. Рихлик виокремлює основні постійні мотиви пісні про Саву, спільні для всіх варіантів: «Обід у Немирові» [201, с. 159], «Повертання додому» [201, с. 159], «Становище вдома» [201, с. 159], «Посилання у пивницю» [201, с. 159], «Напад гайдамаків» [201, с. 159], «Запитання» («А де-ж твої, пане Саво, сукні, / едамашки (іноді: сукні гайдамацькі) / Що ти нажив, вражий сину, з козацької / ласки?») [201, с. 160], «Спроба Сави оборонитися і смерть» [201, с. 160], «Доля



Савихи» [201, с. 160]. «Оці мотиви й складають основну схему пісні, визначають первісну її редакцію. Усі інші мотиви мають уже ознаки другорядних, безперечно пізніших додатків» [201, с. 160], – зауважує дослідник. На відміну від українських, польські варіанти набагато коротші, та все ж «зберегли основний схематичний кістяк української пісні» [201, с. 163]. Компаративне зіставлення українських та польських варіантів пісень засвідчує стирання в останніх історичного й національного колориту та посилення літературного інтересу.

Вивчення фактів, які несуть у собі інформацію про життя й діяльність відомих історичних особистостей, про час, у який вони жили, дає змогу заповнити прогалини в історії, створити цілісне уявлення про нашу минувшину, виконати функцію не лише наукового, але й художнього пізнання. Правда є першоосновою історичного твору, головним чинником достовірності зображуваних подій.

У поглядах на окремі факти життя Сави Чалого панувала велика плутанина. Впродовж багатьох років його вважали за діяча не XVIII, а кінця XVI – початку XVII ст. – часів Наливайка. Історичні відомості про постать Сави Чалого знаходимо у працях А. Скальковського «История Новой Сечи» та «Наезды гайдамак на Западную Украину» і Д. Мордовця «Гайдамаччина». Проте ці дослідники багато в чому відштовхувалися від народнопоетичного трактування згаданого образу. Тому наявні суперечливі погляди на постать Сави Чалого були розвіяні із виходом у 1876 році «Архива Юго-Западной России», який містив оригінальні акти й документи часів гайдамаччини. Згідно з історичними даними, Сава Чалий – сотник надвірного загону польських магнатів Четвертинських, який приєднався до повстанців-гайдамаків 1734 року, а після поразки руху присягнув на вірність шляхті й став полковником у Потоцького; 1741 року він був страчений за зраду гайдамаками Гната Голого – відомого ватажка 30 – 40-х років XVIII ст., популярного в народі своєю хоробрістю. Усі подальші численні розвідки істориків і дослідників фактично базуються на матеріалі своїх попередників, а також широко використовують народну баладу [268, с. 7].

Гайдамацький рух як одна з форм боротьби за соціальне й національне визволення українського народу отримав подальше широке висвітлення й у

творах художньої літератури. Письменники відтворювали причини й перебіг гайдамацьких повстань, змальовували репрезентантів руху, акцентували увагу на головних етапах історичного розвитку, утверджували українську національну ідею.

Драматичний епізод із життя Сави Чалого слугував матеріалом для художньої обробки в українському та польському письменстві XIX – XX століть. До його постаті зверталися М. Костомаров у трагедії «Сава Чалий» (1838), Т. Шевченко в п'єсі «Назар Стодоля» (1843), Іван Карпенко-Карий у трагедії «Сава Чалий» (1899), В. Будзиновський в оповіданні «Не будь звіром» (1927), В. Петров (Домонтович) у новелі «Приборканий гайдамака» (1947), М. Сиротюк у романі «На крутозламі» (1978), Г. Колісник у повісті «Дорога до суду Сави Чалого» (1982).

Центральною постаттю Сава Чалий постає в романі М. Сиротюка «На крутозламі», яким автор започаткував трилогію, присвячену ідеї звільнення українців з-під іноземного ярма. Дослідниця А. Віннічук у розвідці «Національна минувшина в аналітичному дискурсі Миколи Сиротюка» відзначила: «Захопившись відтворенням зовнішніх подій, окремих обставин, прозаїк багато втрачає на глибині і яскравості художнього виявлення людського характеру» [32, с. 273]. Автор практично зовсім позбавляє відважного ватажка гайдамаків позитивних рис, що відрізняє цю версію від інших.

Не схожа ні на один із творів про Саву Чалого повість «Дорога до суду Сави Чалого». Якщо більшість авторів відтворює характер гайдамацького ватажка відповідно до фольклорного трактування, то Г. Колісник повністю відходить від такого зображення образу. Заперечує письменник також версію про загибель Сави Чалого від руки колишнього побратима – Гната Голого. В основі сюжету – дорога на страту Сави, спійманого запорожцями на чолі з Гнатом Голим. Для розкриття внутрішніх емоцій героя автор використовує прийом ретроспекції (спогади, сни, марення). Г. Колісник створює оригінальний художній варіант: відтворює трагедію зрадника, який так і не досягнув омріяного життєвого ідеалу.

Образ Сави Чалого епізодично представлений також польськими письменниками М. Чайковським («Вернигора» (1838)), Г. Жевуським («Мемуари пана Северина Соплиці» (1839)), Ю. Словацьким («Беньовський» (1841)). Слід зауважити, що, на відміну від української літературної традиції, у польському письменстві знаним був також образ Сави Цалинського, сина Сави Чалого, який прославився як активний учасник подій Барської конфедерації, що пожертвував життям за спільну польсько-українську справу. У зазначених творах письменники утверджують думку про мирне співіснування двох народів Польщі й України, які мають жити в згоді, вірити в щасливе майбутнє.

Такий широкий спектр художньої рецепції постаті Сави Чалого засвідчує багатофункціональність відомого історичного сюжету. Разом із тим виявлено різні інтерпретаційні можливості для відтворення суспільно-історичного тла епохи часів гайдамаччини, а також учасників національно-визвольних рухів, які залишилися в пам'яті народу або як герої, або як зрадники. Художня обсервація ж дає змогу підсилити інтерпретацію власне психологічними моментами, коли письменник, моделюючи історичне минуле й зображуючи конкретну історичну особу, прагне подати й мотивацію її вчинків, наголосити на неоднозначності її характеру.

Новим явищем у розвитку української драматургії першої половини XIX століття стала творчість М. Костомарова. Для його п'єс характерні гострі конфлікти, незвичайні обставини, трагедійні розв'язки. Ці риси виявляються і в драматичному творі «Сава Чалий», у якому автор активно використовував фольклорний матеріал як невичерпне джерело творчого натхнення. Це давало йому змогу оцінювати події минувшини з точки зору їх творця – народу та його лідерів, а також вносити народний історизм у художні полотна в часи недостатньо сформованої документальної бази історіографії. В «Автобіографії» М. Костомаров зауважив, що *«<...> історію потрібно вивчати не лише за мертвими літописами і записками, а й у живому народі. Не може бути, щоб сторіччя минулого життя не відбилися в житті і спогадах нащадків: потрібно лише узятися за пошуки – і напевне знайдеться багато, що досі випущено*

*наукою» [114, с. 329]. Водночас письменник усвідомлював, що народні пісні « <...> никогда не могут служить для нас полною историею, не всегда можно прибегать к ним за объяснениями исторических свидетельств...» [121, с. 109], та все ж визнавав, що історія «отразилась в песнях полно и ясно, цветы фантазии не в силах были совершенно закрыть истины» [121, с. 109].*

Видатний дослідник історії української літератури М. Грушевський із цього приводу зазначив: «Між писаною і неписаною словесністю завжди існує певний зв'язок, часами дуже тісний і нерозривний, – певна дифузія, ендосмос і екзосмос, переливання з одної сфери до другої. Мотиви і манери писаної літератури ширяться в тих кругах, де розвивається словесність неписана. І навпаки: література писана абсорбує в собі в більшій або меншій мірі здобутки передписьменної, словесної творчості і пізніше не перестає в більшій або меншій мірі черпати з усної творчості» [56, с. 58-59]. Усна народна традиція сприяє переосмисленню ідейно-художнього змісту українського письменства, продукуванню нової жанрово-стильової системи, оновленню образної структури.

Саме антропологічна спрямованість художнього мислення М. Костомарова дозволяє йому відтворити Саву Чалого не як фольклорний образ-«кліше» із сталою семантикою зрадника, а як особистість трагічної долі і складних екзистенційних рішень. Історична трагедія письменника «Сава Чалий» відтак посідає чільне місце не тільки в системі його художніх творів, але й в історії нової української драматургії.

М. Костомаров опрацював кілька варіантів фольклорного джерела про Саву Чалого, та все ж «зробив велику історичну помилку, довільно віднісши подію, яка опіувалась у пісні, до першої половини XVII століття, тоді як вона стосувалася XVIII», про що пише у своїй «Автобіографії» [114, с. 332]. Неточності драматурга в датуванні подій зумовлені хронологічними помилками, допущеними упорядниками збірників народних пісень, серед яких були вміщені також різні варіанти пісні про Саву Чалого. «Срезневский относит это событие к временам Наливайка, потому что в песнях об его эпохе встречается имя Игната Голого. Войццкий думает, что Сава Чалый был отец генерала польского

*Цалинського* и погиб в половине XVIII века. У Коховского упоминается козацкий полковник Сава в половине XVII века» [72, с. 136], – зазначає М. Костомаров у коментарі до пісні про Саву Чалого, записаної ним 1844 року на Волині. До того ж на час створення драматургом історичної драми залишалося ще чимало нез'ясованих питань, які стосувалися життєпису Сави Чалого. Утім ця помилка дозволила автору прив'язати сюжет трагедії до доби, що передувала народно-визвольній війні українського народу під проводом Богдана Хмельницького.

Опрацьовуючи сюжет пісні про Саву Чалого, М. Костомаров розробляв тему історичної минувшини й порушував важливі проблеми життя українського народу, які торкалися загальних й особистих інтересів героя. Драматург звернувся до інтерпретації саме цього образу, бо він давав нагоду різноаспектного трактування питань минулого та сьогодення. Жанрові та стильові особливості твору, а головне – репрезентація історичного часу зумовлювали значні доповнення при моделюванні сюжетних подій та характерів персонажів, обумовлених конфліктним простором.

Твір М. Костомарова про героїчну сторінку національної минувшини постав на ґрунті історії та народної творчості, під впливом яких у митця вже було сформоване уявлення про національний характер українців. Серед головних рис українського менталітету митець виокремлював духовність, релігійність, демократизм, рівноправність, волелюбність. Дійові особи, серед яких чільне місце посідає козацька старшина, пов'язані з національним характером та особливостями зображуваного часу. Намір автора полягав у змалюванні народного життя, що засвідчує вживання у творі слова «народ».

У драмі «Сава Чалий» відтворено багатогранну історичну дійсність періоду гайдамаччини. Сюжет твору обертається навколо життєвих колізій молодого козака Сави Чалого на тлі непримиренних протистоянь козацьких воїнів із польськими дворянами. Головний персонаж зображений в аналізованому тексті особистістю, що заявляє про свої наміри й інтереси, які не збігаються із загальноприйнятими уявленнями про побудову нового суспільства, принципами виборювання свободи для народу. Уже в заголовку читач натрапляє на ім'я

головного персонажа, що стає своєрідним ідейно-смісловим сигналом, який виконує не тільки інформаційну функцію, але й дає установку на сприйняття твору. Безперечно, назва є структурним складником тексту, його архітектонічною частиною. Про вагомість заголовків писав І. Кочерга: «Назва <...> при всій своїй стислості є насамперед синтез, душа твору, і потрібне чимале вміння, щоб кристалізувати в двох-трьох словах цю душу. Назва <...> повинна бути точною, стислою, характерною <...> витікати з сюжету, з характерів або з основної ідеї твору» [134, с. 211]. Називаючи свій текст, письменник стає творцем, який, окрім добору імені, встановлює контакт із твором. Заголовок-ім'я вказує на центрального персонажа твору. Лаконічна форма заголовку не завжди справляється зі своїми функціями. Тому важливу роль у трагедії «Сава Чалий» відіграє також підзаголовок «Драматические сцены на южнорусском языке», основною зовнішньою функцією якого є здатність додатково надати читачеві інформацію про жанрові особливості твору і його мовну оформленість. Але цей підзаголовок має й прихований внутрішньо-ідейний зміст: звернути увагу читача на не звичайні, побутові факти чи події, що лягли в основу сюжету, а саме на особливі – драматичні, що покликано збудити інтерес реципієнтів. Увага автора на мовному факторі – теж не випадкова. Це своєрідне звернення до читача саме українською, до його свідомості, пам'яті, ментальності, емоцій, врешті – національної ідентичності. Це намагання доступним шляхом дійти до земляків, які, за Шевченком, «оглухли», «не чують». Отже, заголовок і підзаголовок у творі М. Костомарова багатфункціональні та ідейно чітко спрямовані.

Драматург відповідно до художнього задуму зображує Саву Чалого суперечливим героєм, наділивши його як позитивними, так і негативними рисами. М. Костомаров відходить від традиційного трактування образу, засвідченого історичною документацією та народною піснею. Сава постає у творі жертвою власних пристрастей – честолюбства, владолубства, образи. Головний герой позбавлений рис ренегатства, є провідником служіння православної вірі, прагне встановити серед козацтва «добрий лад» [119, с. 178].

Автор змальовує складний історичний час, коли, за словами Сави, «*наша Вкраїна пропадає*» [119, с. 173]. Уже перша дія твору відображає тривожний настрій козаків, зумовлений обговоренням тогочасної ситуації в Україні порівняно з недалеким минулим: «*<...> усе у нас невесело <...> Мов чії поминки справляємо <...> Не те було у старину...*» [119, с. 167], «*прийшла до нас лиха година!*» [119, с. 168]. Представники козацької старшини висловлюють власне бачення причин та ймовірних шляхів виходу з небезпечного становища: «*Не такі козаки стали! Тепер уже таких послухачей нема, щоб доброго слухали <...> пропали через військові чвари <...>, а які через кривду свою*» [119, с. 169]. Драматург відтворює складний процес розшарування козацької верхівки після славного гетьманування Петра Сагайдачного. «*Ех, братища, не те колись у давні роки було, при батькові нашому Конашевичі; як не перся проклятий лях, та ні. Не те щоб як-небудь так... Бувало, духу козацького лякаються! А доставалося й татарві, й туркові, і всім. А що здобиченьки! І Боже милостивий! Не перелічиш, бувало. А все то через тес завзяття!*» [119, с. 168] – згадує Петро Чалий. Вертаючись подумки у славні минулі часи, козаки прагнуть до ладу й порядку на рідній землі. Їх тягне до героїського чину. «*Мені нічого так не хотілось би, тільки щоб своїй неньці рідній Україні послужити*» [119, с. 172], – зізнається батько Сави Чалого.

У першій сцені Сава Чалий постає перед читачем мужнім козаком, який вболіває за долю і віру свого народу: «*последню худобу у людей забирають, дітей від матерей однімають*» [119, с. 173]. Душа Сави болісно сприймає усі кривди. Він розуміє, що український народ на своїй рідній землі позбавлений будь-яких прав. Тому вважає злочином сидіти склавши руки. Його тягне на поле битви. Він пригадує свої подвиги: «*Колись і справді се було під Немировим, тому вже два роки. Се тоді, як вибрали Остряницю. Та й тепер би, може, зложили пісню, коли б було з ким йти на ворогів! О, дайте мені лишень тільки поміч та волю! Я б показав себе недовіркам... почоломкались би вони зо мною, із колишнім друзякою! Береженого, кажуть, Бог береже, а козака шабля стереже. Поки оця (указує на саблю) не зацербилася, Сава знатиме, що робитиме! Бачив мене*

*Конецпольський, пригляди́ться він до мене ще й ближче»* [119, с. 173]. У словах Сави його пристрасне бажання долучитися до боротьби за волю рідного краю.

Виконавська роль гетьмана, відсутність зв'язків між чільним старшиною й козаками, заборона права на вияв власних бажань зумовлює невдачу всіх прагнень сильної особистості. Відвага й хоробрість є підставою для обрання його гетьманом, але перевагу отримує батькова мудрість і досвідченість. До того ж Петро Чалий сам переконує козаків не обирати сина керівником: *«Він хоч і хоробрий, та ні. Не можна: норов у його не такий»* [119, с. 176]. Сава боляче сприйняв вибір козаків, та все ж погоджується з їхнім рішенням, про що свідчать його слова: *«На Вкраїні є гетьман: ми ще не пропали»* [119, с. 176].

У ході розвитку сюжету поглиблюється психологізм подій. Він досягається зображенням любовного трикутника. Колишній побратим – Гнат Голий – стає запеклим ворогом Сави через почуття до Катерини, яка стала дружиною останнього. Інтриги Гната стають поштовхом до зміни морального настрою головного героя. Відчуття образи через відсутність можливості здійснити свої наміри, почуття самолюбства, сильне емоційне потрясіння, підступність Гната Голого зумовлюють перехід Сави на службу польській короні з наміром *«послужити рідній Україні»* [119, с. 179]. Цим самим він іде наперекір усталеному правилу: у переломні для народу ситуації індивідуальні устремління особистості не можуть превалювати над вимогами народної волі. За це народ висуває запроданцю звинувачення у злочині – зраді батьківщини – і виносить присуд – покарати. Для Сави ж головне – не бути зрадником. Коли герой повинен скласти присягу *«усім зусиллям <...> унію на Україні вводити»* [119, с. 204], то відмовляється та заявляє: *« <...> цур тому й гетьманству! Моя віра мені над усе дорожче»* [119, с. 204].

М. Костомаров в образі Сави Чалого прагнув розкрити погляд на міжнаціональні взаємини українського та польського народів, які мають базуватися на близькості історії, спільності віри. Це підтверджують слова головного персонажа: *« <...> наша віра християнська, свята і непорочна*



<...> *Хіба ми вас од ворогів не боронили?»* [119, с. 205], *«якби ми помирились і один другого <...> за братів щитали»* [119, с. 203].

У контексті аналізу історичної драматургії М. Костомарова важливими є думки В. Працьовитого [195]. З-поміж творів цього жанру, представлених у літературі Ф. Прокоповичем, І. Франком, С. Черкасенком, В. Пачовським, І. Кочергою та іншими, дослідник називає і трагедію «Сава Чалий» М. Костомарова, яку розглядає крізь призму мотиву зради. Учений доходить висновку, що автор не засуджує головного героя, «не виносить йому вирок, а тільки виважено і скрупульозно простежує шлях запорізького козака, якого великі амбіції завели на манівці, котрі були дуже близькими до зради національних ідеалів» [195, с. 115].

Письменник проводить головного героя крізь муки, страждання й підводить персонажа до усвідомлення своєї трагічної долі, зумовленої суперечливістю характеру: з одного боку, прагнення до правди і свободи, а з іншого, – бажання влади і слави. У фіналі Сава озвучує причини своєї життєвої помилки: *«Куди не підеш, усе люди! Тому тільки життя на світі, хто з їми у ладу. Той тільки щастя бачить, хто до їх покірливий. Я не вмю з їми жити, не вмю їм коритися – ще не тес: хочеться, щоб то старшим бути над усіма!..»* [119, с. 210]. М. Костомаров засуджує честолюбство, зраду інтересів свого народу, непокору батьківській волі, необачність у взаєминах із козаками й поляками. Смерть героя є неминучою розв'язкою цього драматичного конфлікту. Порушивши проблему відповідальності особистості за свої вчинки, драматург інтерпретує загибель Сави Чалого як наслідок розплати за скоєне й зовнішніх неминучих обставин. Конфлікт і розв'язка трагедії «Сава Чалий» (загибель дійових осіб) дає підстави трактувати жанр твору як романтичну трагедію.

М. Костомаров збагатив українську романтичну драму художньо-історичним мисленням. У трагедії «Сава Чалий» митець естетично осмислює факти історії. Драматург подає власний погляд на розробку сюжету, образів, конфлікту. Використовуючи фольклорні й історичні матеріали, автор трансформує їх відповідно до загального задуму твору. Митець художньо

перетворює минуле, привносить у нього свою правду, запропонувавши у такий спосіб цікаву для читача фабулу. На творенні образів у трагедії М. Костомарова позначилися світоглядно-мистецькі погляди, духовність, художня майстерність, співвідношення об'єктивного та суб'єктивного.

### 3.1.2. Засоби моделювання образів-характерів у драмі

Перший драматичний твір М. Костомарова засвідчує, що автор надає національній драмі історіософського звучання й глибокого психологізму, оригінально відтворює складні історичні протиріччя, створює новий тип героя, що суттєво відрізнявся від відомих в українській драматургії.

На думку О. Грушевського, автор трагедії «Сава Чалий» задля більшої повноти розкриття драматичної теми «ввів деякі нові деталі порівняно із народною піснею, а, найголовніше, переніс дію в більш ранню епоху, століттям раніше, і змінив основні умови події, що там відбувається: залишалася тема пісні – помста зраднику, який перейшов на бік ворога, але особистість і мотиви цієї зради автором змінені по-своєму» [89, с. 33]. Сюжетна й образна модель автора близька до концепції німецького письменника-романтика Новаліса, за якою «тільки та історія справді історія, яка може бути і вимислом» [89, с. 35]. Важливу роль драматург відводить роздумам автора, водночас не заперечуючи правомірності художнього вимислу в літературному творі: «Повествование без участия размышления не может назваться историею, потому что в нем не будет достигнута та цель, которой требует наука, именно – истина» [89, с. 35].

М. Костомаров опрацював три варіанти пісні про Саву Чалого: «Гей, був в Січі старий козак» зі збірника М. Максимовича 1834 р., «Запорожской старины» І. Срезневського і видання пісень «руських» Вацлава з Олеська. Усі варіанти мають одну сюжетну лінію: зрада Савою Чалим свого народу, перехід на бік ворога та вбивство його Гнатом Голим. Обираючи за основу трагедії народну пісню, драматург не міг сприймати її як історичну вірогідну оповідь, оскільки пісня належить до поезії, де «исторические события подвергаются <...> отступлениям от действительности» [121, с. 109].

Народна пісня дає тільки загальну оцінку подіям, учинкам персонажів, але не передає деталі особистих переживань героя, його роздумів і сумнівів. Драматург відійшов від естетичної природи народного твору, змінив традиційне трактування образів, додав власне їхнє бачення, визначив характери героїв, змінив часопросторові координати. М. Костомаров не змальовує Саву Чалого однозначно як позитивного чи негативного героя. У цьому й полягала особливість авторської моделі сюжету й образів твору порівняно з народною піснею. Тому навіть зміна часопростору – перенесення автором дії з одного століття в інше – є його волею. Головне не події самі по собі, а люди, які їх творять. Це відповідало романтичній теорії драми: не можна вимагати від твору точного змалювання подій, а тільки відтворення загальних закономірностей історії.

У авторській моделі нас цікавить передусім сплетіння характеру героя з історичними подіями, а також зв'язок, у якому характери твору, зазнаючи впливу народнопісенної творчості, історії, активізуються і виступають як творці подій.

В експозиції трагедії «Сава Чалий» у змалюванні частування Петром Чалим козаків М. Костомаров подає характеристику головному героєві, Саві Чалому, якому *«ще й тридцяти літ нема»* [119, с. 173], але про його відвагу і хоробрість у бою народ уже дві пісні склав:

*Ой то ж наш Сава в поход виступає,  
На конику вороному жахом виграває;  
Було ляхів дві тисячі, зосталося двісті,  
Ще й багацько та за ними візьметься користі.  
Як подивиться пан Сава на правую руку:  
Ей, вискочи, коню, коню, із лядського трупу.  
Як подивиться пан Сава через праве плече,  
Позад його, поперед його кровавая річка тече* [119, с. 173].

Як бачимо, драматург звернув увагу читачів на те, що Сава Чалий вирізнявся з-поміж інших козаків: він *«гетьманський синок»* [119, с. 187] і несе цей статус із гідністю, за такого сина козаки не раз дякували батькові: *«На славу собі і нам вигодував ти сина, пане Чалий! Голінний молодець!»* [119, с. 173]. У

суспільній оцінці звучить і досить характерна риса Сави: він доблесний воїн, а не правитель, провідник. Старшини висловлюють про нього думки: *«він гаразд воювать, а не вправлять»* [119, с. 176], *«як же можна синові над батьком старшинувати»* [119, с. 176].

Саву хотіли обрати гетьманом після загибелі його попередника – Степана Остряниці, але через його молодість очолив козаків батько – Петро Чалий. Останнього особливо цінували за його розсудливість, мудрість і хоробрість. При цьому Петро Чалий позбавлений права висловлювати свою думку, змушений усі свої дії узгоджувати з бажаннями й настроями козаків, навіть коритися їм. Отже, панівною у «Саві Чалому» є воля козацької маси.

Сава визнав, що його не вибрали гетьманом тому, що *«...норов у його не такий»* [119, с. 176], але його образа на батька та козацтво не зменшилась. Він не може об'єктивно оцінити результати й причини виборів, ним керує честолюбство. Причину він вбачає лише в нехтуванні ним. Вважаючи, що його образили, він піддається на підбурювання Гната Голого: *«Як? Так і закончиш? Такий молодий та голінний! Ні. Не для того сіють пшеницю, щоб сарана поїла. Не для того тебе Бог такою силою та завзяттям наділив, щоб ти себе марно занастив. Будь тобі гетьманом! Коли не сокол, так рябець; коли не козак, так поляк, а Конецпольський тебе добре знає! Заходила і в ляцьку землю твоя слава! Знають тебе старії й молодії, чули про тебе й дівичі і молодичі! Йти до ляхів – не їсти пирогів! Тільки Конецпольському сказати – зараз дасть війська, і будеш гетьманом!..»* [119, с. 177]. І Сава переходить на службу до польської шляхти: *«Коли Сава не гетьман, то хай він не буде і той, про кого пісні співають! Хоч і напротив батька піду, та за діло!»* [119, с. 179]. При цьому монолози Сави свідчать про подальше бажання служити Україні, будучи на боці ворога: *«хоч і поляки нарікуть, та зрадником не буду: оп'ять достанеться послужити рідній Україні»* [119, с. 179]. Монолози-сповіді головного героя введені в канву твору М. Костомаровим для більш глибокої психологічної мотивації важливих вчинків героя. Саме за допомогою них драматург розкриває головний конфлікт трагедії – внутрішній конфлікт Сави. Це – прагнення до

свободи, а відтак – до влади: *«Куди не підеш, усе люди! Тому тільки життя на світі, хто з їми у ладу. Той тільки щастя бачить, хто до їх покірливий. Я не вмію з їми жити, не вмію їм коритися – ще не тее: хочеться, щоб то старшим бути над усіма!.. Измалку я нікого не слухавсь, дитиною хотілось розумніш над старих бути. Що ж? Як ув'язалась суча недоля, та і не одчепиться... Жене мене сам не знаю куди! Твоя воля, Боже! Що буде, то хай по-твоєму буде!»* [119, с. 210]. Головний герой висловлює свої настрої, плани і разом з тим відчуває побоювання за здійснення своїх намірів. Сава Чалий перш за все хоче реалізуватися як особистість. Тому у своїх монологів він не постає однозначно як позитивний герой чи злочинець. Через внутрішню боротьбу осмислюються його вчинки як вибір.

Письменник-драматург проводить Саву Чалого через муки, страждання і смерть. Головний герой не оминув відповідальності за свої вчинки: його вбивають у той момент, коли він уже готовий покаятись. Покарання здійснене за козацьким звичаєм: якщо зрадив, то мусиш загинути.

Через образ головного героя автор порушує проблему єднання українського і польського народу. Сава каже коронному гетьману Конецпольському, що йому дуже хотілося б, *«якби ми помирились і один другого, ляхи і козаки, за братів щитали»* [119, с. 203]. На що польський гетьман відповів: *«Не за братів – за панів, бо все-таки ми старіш од вас»* [119, с. 203]. На перешкоді розв'язання конфлікту стає відмова Сави зректись православної віри: *«Королю своєму законному прийшов я служить, а не віру свою отцевську й дідівську зрадити»* [119, с. 204]. Залишивши побратимів, він не знаходить спокою і щастя у ворожому таборі, а отже, опиняється на роздоріжжі. У душі героя відбувається внутрішня боротьба, результатом якої стає повернення до товаришів по духу і загибель від колишнього побратима Гната Голого.

На вірності Сави Чалого православному обряду драматург особливо наголошує, бо вважає, що вона є головним стрижнем національного типу. Український народ дотримується своєї віри, незважаючи на жодні обставини, і ніколи не дозволяє собі посягати на чужу віру. *«Отой дух терпимости, брак*

національної пихи, перейшов і в характер козаччини й живе досі в народі» [116, с. 39], – характеризував українців з релігійного боку М. Костомаров у праці «Дві руські народності». Адже українець до останнього захищав свої святі національні почуття: «Християнство ввійшло в плоть і кров народу. Українське козацтво – Запорізька Січ, народ безжурний і вільний – не виявляло тенденції звільнитися од віри. Навпаки, воно утворило підкреслено християнську республіку, і оборону віри батьків написало на своєму прапорі. Усталилась глибока традиція, яка «зформувала моральне обличчя нашого народу» [195, с. 111]

Як бачимо, у моделі образу Сави Чалого М. Костомарова герой постає роздвоєною особистістю. Автор не має на меті показати його як позитивну чи негативну постать. Навпаки, він прагне психологічно вмотивувати вчинки персонажа, увиразнити через дії, монологи, характеристики інших героїв його визначальні риси характеру. При цьому виділяє такі його якості, як хоробрість, відвага, лідерство, що притаманні особистості. Проте вони поєднані зі згубними для видатної людини характеристиками: честолюбством, зверхністю, некритичністю. Саме в органічному поєднанні протилежних характеристик в моделі образу Сави Чалого полягає художня правдивість персонажа.

Отже, драматург вмотивовує поступову зраду Сави своїх інтересів під впливом образи на козаків та батька й під впливом Гната Голого. Лицемірна підтримка Гната полягає у підмовлянні побратима перейти до ворожого табору. Сава стає жертвою підступності зрадника. Драматург змальовує Гната Голого, якого народ однозначно сприймав як справжнього героя, егоїстом і користолюбцем, котрий для здійснення свої задумів не зупиняється навіть перед вбивством свого супротивника. Аби глибше вмотивувати природу ненависті Гната до Сави, М. Костомаров уводить у трагедію мотив суперництва в коханні. Суперництво між побратимами найсильніше виявляється саме через дівчину. На думку матері Катерини, Гнат Голий «...чоловік важний, ще із старших...» [119, с. 183]. Саме його вона обрала собі в зяті. Та серце дівчини належить Саві. Бажання помститися супернику стало домінантним у поведінці

Гната Голого. Через помсту він убиває й Катрю, яку нібито кохав. У завершальній частині розвінчано і покарано Гната Голого за інтриги, бо немає прощення зраді, його смерть, без сумніву, вже сприймається як розплата за скоєні гріхи.

Справжнім лиходієм у художній версії М. Костомарова постає Гнат Голий, який через заздрість, злобу, користолюбство не спиняється навіть перед убивством. Перетворення позитивного героя фольклорного твору на злочинця вимагала жанрова особливість твору. Цей персонаж трагедії виступає джерелом конфлікту, що призводить до його викриття й покарання.

Система образів-персонажів у драмі «Сава Чалий» доповнена й образом Катерини, яка постає перед читачем покірною донькою, вірною нареченою, а згодом дружиною, берегинею домашнього вогнища, люблячою матір'ю. Це новаторська розробка жіночого образу в українському письменстві тієї доби. Типологічно близькими до постаті Катерини є образи Наталки із п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського, Уляни із «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка.

Чимало горя та нещастя випало на долю Катерини. Вона кохає Саву Чалого, але мати хоче віддати її за Гната Голого. Проте Катерина не забуває «...свого... по кім не одна дівчина уздыхає» [119, с. 183], для неї «кращого молодця на світі нема» [119, с. 184]. Та дівчина не протистоїть волі матері, а покірно приймає її, хоч і «не те щоб жити з ним... (Гнатом Голим. – О. Т.) дивиться на його вадить» [119, с. 183]. Страх ослуку матері зумовлює душевну драму героїні: «Чи я в лузі не калина була?.. Нащо мене порубали і гіллячки поламали?.. Нащо мене засватали і світ мені зав'язали? Така доля моя!» [119, с. 182–183]. Саме пісня сприяє розкриттю внутрішніх переживань дівчини.

Образ Катерини подано в динаміці. На початку вона несмілива, м'яка й тендітна, але згодом виражає непохитність, наполегливість та рішучість на шляху захисту свого палкого почуття до Сави. Аналіз характеру та вчинків героїні дає змогу говорити не про дівочу, а чоловічу силу волі. Заразом вона причаровує своєю пошаною до матері, скромністю, відданістю великому коханню. Образ Катерини у версії М. Костомарова наближений до народнопісенного ідеалу, але

також він наділений і рисами жінки, яка готова захищати свій внутрішній світ, свої почуття до Сави.

Для Катерини кохання – найбільша цінність у житті. Тому вона зізнається матері: *«Я люблю Саву, до віку вічного його любити буду!.. Не розлучай мене з ним, матусю, бо і він мене любить»* [119, с. 188]. Дівчині вдається разом із коханим Савою переконати Параску в щирості почуттів. Мати не стає розлучницею, а благословляє дітей: *«Пан Сава чоловік гарний і добрий і великого роду, і все... По мені, так хоч зараз до вінця»* [119, с. 188].

М. Костомаров, як бачимо, моделює такий тип жіночого образу, який надає дії твору динаміки, загострює конфлікт, увиразнює проблематику. Його героїня порушує усталені суспільні норми, вона готова боротися за своє кохання. Дівчина здатна витримати всі випробування заради Сави: *«...Мені, крий Боже, хоч яке нещастя, я все терпітиму, аби з тобою нерозлучно бути»* [119, с. 211]. Навіть під загрозою смерті Катерина залишається вірною своїм переконанням. Вона відмовляється зрадити свого коханого, за що розплачується своїм життям.

Трагедія «Сава Чалий» – перша в українській літературі історична драма, у якій у центрі твору перебуває особистість. М. Костомаров як історик підійшов до освоєння та осмислення фольклорного матеріалу з історико-літературного боку і створив художні моделі відповідно до свого мистецького світогляду. Найбільш продуктивними засобами стали: портретні характеристики, оцінки, дані іншими героями, поведінка і вчинки героя, мова персонажа тощо.

Письменник робить спробу психологізації образу Сави Чалого. Саме внутрішня природа визначає дії персонажа. І показуючи внутрішню сферу, сферу психічного буття Сави, М. Костомаров робить значний крок уперед у поглибленні зображення людських характерів. Драматург відображає драму і людини, і лідера, і героя, і народу, і ідей, і національних пріоритетів, і державницької долі на тлі історії.

У трагедії «Сава Чалий» М. Костомаров не тільки творить художню дійсність, але й реалізовує наукове розуміння суспільно-історичних процесів. Він оперує поняттям народу як виявом колективного національного духу. Оскільки



для автора близька доба національно-визвольних змагань українців (козаччина, гайдамаччина), у центр його художньої обсервації завжди винесені борці за національне визволення. І заслугою письменника є те, що характер цих борців має початки індивідуалізації, яка простежується на рівні психологізації персонажа, показу внутрішніх чинників, які призводять до трагічної кінцівки. На наш погляд, такий спосіб моделювання характеру Сави Чалого – завдяки розширенню меж конфліктності в тексті, проникненню у сферу внутрішнього буття індивіда – надає новій якості категорії художньої правди як одного із базових структуротворчих елементів тексту драми.

Отже, у трагедії «Сава Чалий» історична тема віднайшла оригінальне потрактування, на якому відчутний вплив романтичної традиції. Джерельною основою, на яку спирався письменник, реконструюючи події минулого, стали відомості з фольклору й історіографії. М. Костомаров використовує принципи романтичного характеротворення, зображуючи в центрі твору неповторну особистість із складними духовними, морально-етичними колізіями. Історичне тло доповнюється авторською фантазією, і все разом творить самобутню художню цілість.

### **3.2. «Переяславська ніч» як зразок драми ідей у романтичному письменстві**

Ідея визвольної боротьби знаходила вираження у творчості цілої когорти українських письменників XIX століття. П'єси М. Костомарова, написані на історичні теми, вносили нові тенденції в українську драму. Ідею боротьби, спрямованої проти духовного й соціального гніту, зловживань польської шляхти на українських землях, розкрито в трагедії М. Костомарова «Переяславська ніч». Уперше твір було опубліковано в альманасі «Сніп» О. Корсуна та ще двічі – за життя автора (Львів, 1867; Одеса, 1875).

Відомий учений В. Антонович зазначав, що М. Костомаров «брав переважно ті сюжети, які мали високий драматизм, в яких народний дух проявлявся у всій повноті свого розвитку, або особи, біографії яких були

настільки типовими й мали рельєфні, характерні риси, що історик міг їх відтворити у всій їхній життєвій боротьбі» (переклад автора. – О. Т.) [8, с. 29]. Зокрема, маємо зразок осмислення теми національно-визвольної боротьби 1648–1654 рр. під проводом Б. Хмельницького, а саме визволення Переяслава, у трагедії «Переяславська ніч». Хоча у творі події розгортаються 1649 року, але в історичних джерелах, зокрема монографії М. Костомарова «Богдан Хмельницький», згадане повстання датується 1648 роком, коли розпочиналася національно-визвольна боротьба, зумовлена релігійними утисками. Сам драматург в «Автобіографії» зазначає: *«Сюжет трагедії взято з епохи Хмельницького на самому початку його повстання, але мені зашкодила довіра до таких непевних джерел, як «Історія русів» Кониського та «Запорозька старовина» Срезневського; крім того я ухилився від суворої відповідності з умовами епохи, яку взявся зображувати, і вправ у пишномовність та ідеалізацію...»* [114, с. 339].

Історичні події у творі осмислено драматургом крізь призму його наукових поглядів. Аналізуючи переломні моменти історії України, М. Костомаров надає їм загальнонаціонального характеру та проєктує їх на проблеми сучасності, адже він *«більше од своїх попередників уміє вже зміркувати і зважити старовину й сучасність»* [77, с. 350]. Тому й спостерігаємо в його художньому доробку своєрідний синтез минулого, сучасного та майбутнього. Зважаючи на це, твір викликає в читача таке враження, ніби все відбувається перед ним наочно.

Уже на початку трагедії автор робить спробу відтворити тогочасну ситуацію в Україні:

*... Все Задніпров'я,  
Мов грім його ударив, запалало.  
З лугів, з ярів виходять гайдамаки;  
Вівчар міня на стис свою гирлигу;  
Забув плугатар ниву – лемеші,  
Серпи ідуть на військовее діло;  
Старі на конях їздять, і жінки,*

*І діти поробились козаками.*

*Щодня біжать до гетьмана кравчини,*

*Страшенне військо стало [119, с. 218].*

Козацький полковник Лисенко, який таємно прибув до окупованого Переяслава, закликає жителів до збройного повстання. Він намагається переконати співвітчизників у необхідності боротьби за звільнення від ворогів не лише свого міста, а всієї України і додає:

*Наш пан Хмельницький має велику силу*

*І допомогти всім городам радніш;*

*Але він тільки посилає поміч*

*До тих, котрі самі попіднімались [119, с. 219].*

Звертаючись до трагічних сторінок минулого, автор не просто осмислює причини та характер національно-визвольних змагань українського народу, але намагається віднайти спосіб протистояння польсько-шляхетському пануванню.

Дія відбувається в Переяславі напередодні Великодня. «Сліпий, кривий, обшарпаний з одежі» [119, с. 233] чужинець у розмові з Петром Корженком дізнається про місцеву ситуацію. Український народ зазнає релігійних утисків з боку табору поляків, представленого переяславським старостою Францішеком та євреєм Аврамом. Останній, виконуючи вказівки польської шляхти, карає матір Опанаса за те, що вона має сміливість пекти паску, забороняє українцям входити в храм, бо вони не заплатили за плащаницю. У сутичку втрутився чужинець, він дорікає шляхтичеві за погане ставлення до українського народу й платить необхідну суму, тим самим відкривши дорогу до храму. Чоловік, ім'я якого залишається невідоме, зізнається землякам, що він Лисенко – козацький полковник, якого вважали загиблим. Щоб звільнити Переяслав від загарбників, він привів від гетьмана п'ятитисячне військо й закликав усіх до боротьби. Перемогу повстання він вбачає в збройному виступі жителів міста. Припинити кровопролиття й керуватися принципом християнського братолюбства в боротьбі за віру закликає розлючений народ священник Анастасій:

*Прошу вас, будьте ласкаві, уважте*

*Мені, священику своєму! Ради Христа*

*І матері його пречистій і святих,*

*Ради Великодня, що наступає...*

*Розходьтесь, діти... [119, с. 229].*

Він і сам готовий витримати всі кривди ворогів і навіть віддати життя, бо «віра православная страждає, і добрий наш народ бідує гірко» [119, с. 239].

Гостра боротьба ідей пронизує твір М. Костомарова, у якому конфлікт поглядів зумовлений утисками українців польською владою. Протиборство героїв у творі є, по суті, протиборством різних ідей. На це вказував і С. Єфремов, який писав: «Лисенко з його бажанням помститись за особисті й національні кривди та священик Анастасій з його лозунгом «не помста, а свобода» – це антиподи, що різними йдуть шляхами та одне одного не розуміють; так само антиподами, з другого боку, виявили себе Марина з її перевагою громадського елемента над особистим та Герцик, що весь своєю приватною справою захоплений» [77, с. 260-261]. Вирішальну роль у протесті М. Костомаров відводить козацтву та духовенству, вважаючи їх головним рушієм подій 1648 – 1654 рр., а не представників нижчого стану. Саме тому трагедійні пристрасті пов'язані з Лисенком, Мариною, Анастасієм і Францішеком, тобто високоморальними героями, які репрезентують риси певних суспільних верств. Загалом представники нижчого стану у творі становлять тільки тло, на якому розгорнено поєдинок між виразниками ідей автора.

Основним рушієм сюжету драматичного твору є конфлікт. Визначення змісту поняття «конфлікт» позбавлено однозначності. Існують два підходи, згідно з якими дослідники дають визначення конфлікту – динамічний та статичний. На думку А. Липківської, «динаміка, власне, закладена у слові «конфлікт» етимологічно: з латини *conflictus* – зіткнення. «Статичний» же бік терміна полягає у визначенні підґрунтя для цього зіткнення» [138, с. 96]

Механізм виникнення та розгортання конфлікту розкрив німецький філософ Гегель: «Характери та ситуації <...> перехрещуються, взаємовизначаються, і при цьому кожен характер і кожна ситуація тяжіють до

самоутвердження, самовисування на перший план за рахунок інших характерів та ситуацій, аж поки будь-яка суєта не призведе до кінцевої розв'язки» [138, с. 96-97]. Самий конфлікт Гегель визначив як «зіткнення змістових сил драми»: «Ми бачимо тут перед собою цілі, які отримують своє індивідуальне втілення у живих характерах та багатих на конфлікти ситуаціях, у їхньому самовиявленні та самоствердженні, у їхньому впливові та дії одне на одне» [138, с. 97].

В. Сахновський-Панкєєв у праці «Конфлікт. Композиція. Сценічне життя» визначає конфлікт як «рушійну силу драми». За справедливим зауваженням дослідника, конфлікт – це найвищий ступінь виявлення драматичних протиріч; його виникненню передуює драматична колізія. Вона створює певний збіг обставин (подій), які вимагають від героя вольового рішення – вибору шляху. Якщо герой вирішує протидіяти обставинам, починається драматична боротьба, і колізія перероджується в конфлікт; тобто колізія виникає через збіг обставин, а конфлікт з огляду на рішення героя. Саме в конфлікті герой виступає як особистість та індивідуальність.

З висхідною подією пов'язане поняття «предмет конфлікту», яке позначає точку зіткнення інтересів персонажів. Висхідна подія якраз виводить на перший план цей предмет, що може мати і матеріальний, і нематеріальний характер. Найчастіше предмет конфліктує, має нематеріальний характер: відновлення справедливості, ціннісні орієнтації, політична перспектива, людська доля тощо. Але в будь-якому разі він не вичерпує самої сутності конфлікту, а лише слугує індикатором основної суперечності, перетину інтересів персонажів, які не збігаються або навіть є різко протилежними. З означенням предмета конфлікту виникає конфліктна ситуація – особливе розташування дійових осіб навколо предмета конфлікту, особливі взаємини з його приводу персонажів. У загальному вигляді в літературі це називають драматичною ситуацією [138, с. 102-103].

В основі сюжету драми «Переяславська ніч» М. Костомарова лежить протистояння двох ідей – непримиренності до ворога, головним виразником якої є Лисенко, та переконання священника Анастасія про християнську покору,

всепрощення. Автор надає перевагу ідеї прощення. Будучи віруючою людиною, захисником інтересів церкви, драматург втілює основну ідею твору в образі християнського праведника, отця Анастасія, який покійно терпить усі знущання і вважає, що

*За віру вмерти –  
Моя потреба перша* [119, с. 228].

Мудрі настанови священника неабияк вплинули на отамана Лисенка, який переосмисливши свої дії, у фіналі відмовляється від помсти й кровопролиття та промовляє: *«Народе православний!.. Знайте всі, що і вояк бути мусить чоловік і християнин»* [119, с. 274].

Слід звернути увагу й на конфлікт Лисенка з рідною сестрою Мариною, котра кохає польського старосту – ворога переяславців, свого брата та ідейного ворога і її самої. Для неї суспільний обов'язок переважає над особистим почуттям. Водночас вона не може покохати і Семена Герцика, хоча він і українець. Марина як справжня патріотка відрікається від нього, адже він воював з ворогом лише заради її кохання:

*О душа нікчемна!!!  
Так ти не за своїх братів недолю,  
Не за родину шаблю піднімаєш –  
За дівчину, паскудний бахур!* [119, с. 263].

За спостереженням М. Яценка, «історична основа твору представлена у найзагальніших рисах» [277, с. 5]. Автор не зосереджується на розвитку подій, натомість основну увагу приділяє зіткненню поглядів, думок, ідей героїв, мінімізуючи роль зовнішніх чинників, що наближає «Переяславську ніч» до жанру драматичної поеми, у якій слово переважає над дією.

Взаємодія літературних родів в українському письменстві веде до появи суміжних змістоформ: поєднання епічних, ліричних та драматичних елементів породило драматичну поему. Уперше твір, означений цим жанром, з'явився в харківському альманасі «Молодик на 1843 год» (частина 1) («Сцена из драматической поэмы» В. Соколовського), що свідчить про давню традицію.

Пізніше до драматичної поеми зверталися М. Старицький («Остання ніч»), І. Франко («Сон князя Святослава»), Леся Українка («Кассандра», «Руфін і Прісцилла», «У пуші», «Бояриня», «Оргія»), В. Пачовський («Сон української ночі», «Сонце Руїни»), І. Кочерга («Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий»), І. Драч («Соловейко-Сольвейг») та інші.

Особливості драматичної поеми розглянено в працях Б. Мельничука [151], Л. Дем'янівської [63]. У згаданих дослідженнях автори окреслюють не тільки питання історії та теорії жанру, але й простежують ідейно-естетичні особливості творів цієї групи. Проте нечисленні дослідження про драматичну поему зумовлюють необхідність подальшого вивчення цього жанрового утворення.

Б. Мельничук у праці «Драматична поема як жанр» визначає межі жанру драматичної поеми, виокремлює характерні ознаки, окреслює основні етапи розвитку в українській літературі. За словами літературознавця, «...драматична поема підлягає тому ж закону, що й драма в широкому розумінні, – в її основу покладені конфлікт, боротьба протилежностей. Однак на відміну від драми вона завжди надає перевагу конфліктам ідейного порядку, точніше кажучи, в центрі її – ідейна боротьба, ідейні поєдинки антагоністів» [151, с. 59].

Синтез ознак усіх літературних родів – драматичного, епічного, ліричного – у жанрі драматичної поеми простежує Л. Дем'янівська. У розвідці «Українська драматична поема» дослідниця виокремлює такі риси жанру: «в основі <...> «внутрішній» – психологічний, світоглядний конфлікт», «це зразок мішаної форми, де синтезуються ознаки драми і ліро-епічної поеми» [63, с. 8], «тенденція до «притчевості, до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомої філософської думки, ідеї», «винятково сильний емоційний заряд» [63 с. 9]. Цікавою є думка Л. Дем'янівської про те, що «драматична поема розквітла в творчості романтиків <...>, її близькість до трагедії в плані тематичному, слабкість власне драматичного нерва і те, що у творах цієї видової форми протиставляються не так характери, як різні типи світогляду» [63, с. 10-11].

М. Костомаров обрав для свого тексту віршовану форму, що є суттєвою ознакою жанру драматичної поеми. Така організація викладу, на думку

Б. Мельничука, «надає творів неповторного звучання, своєрідної інтонації, наснажує його високою емоційністю» [151, с. 12]. Саме тому кожна репліка персонажа «Переяславської ночі» є поетично та емоційно оформлена і за їхньої допомоги розкривається художній конфлікт, який побудовано на протиставленні християнської ідеї примирення Анастасія заклику до кровопролитної боротьби Лисенка.

У літературознавчому словнику-довіднику дослідники Р. Гром'як та Ю. Ковалів називають драматичною поемою «невеликий за обсягом віршований твір, в якому поєднуються жанрові форми драми та ліро-епічної поеми. Основу драматичної поеми становить внутрішній динамічний сюжет – власне, конфлікт світоглядних та моральних принципів при відсутності панорамного тла зовнішніх подій» [139, с. 210]. Зразком цього жанру автори вважають «Переяславську ніч» М. Костомарова. Цікаво, що в згаданому словнику вказаний твір належить і до жанру трагедії. Сам драматург у підзаголовку назвав «Переяславську ніч» трагедією. Безперечно, авторське визначення жанру важливе: письменник дає ключ до розуміння його творчих пошуків реципієнтам.

Трагедія як один із видів драми у своєму розвитку зумовила появу терміна «трагічне» – принципу освоєння світу, що характеризується сприйняттям глибоких страждань і навіть загибелі людей, які втілюють певний суспільний ідеал. Із трагедією пов'язано поняття катарсису – духовного очищення, співчуття реципієнта літературним героям [208, с. 258].

Трагедія як літературний рід і водночас спосіб сценічного втілення в театрі на різних періодах розвитку характеризується складними та глибокими конфліктами, які, як правило, завершуються смертю героїв, що не змогли подолати нездоланних перешкод [208, с. 258].

Якщо для трагедії основним засобом вираження сутності персонажів є дія, то в драматичній поемі першочергове значення належить слову. У творі конфліктні ситуації змальовані у формі гострих словесних двобоїв. М. Костомаров зіткнення поглядів, думок героїв розкриває через діалог, який передає приховані емоції персонажів, розкриває їх психологічний стан.



Твір написано неримованим п'ятистопним ямбом, «так званім високим трагедійним стилем» [89, с. 87], адже «...коли розвинувся діалог, то сама його природа винайшла властивий йому розмір, бо з усіх метрів ямбічний найбільше наближається до розмови» [10, с. 45-46]. Звернення саме до цього розміру, з одного боку, зумовлено також «природністю його інтонації» [151, с. 54], а з іншого, – давало змогу «говорити на високих регістрах, в емоційно піднесеному, справді поетичному тоні» [151, с. 54].

Справедливо стверджує В. Івашків, що «українська романтична драма є головним чином історичною і виступає переважно як драма ідеологічна, чи драма ідей» [89, с. 142]. Трагедія «Переяславська ніч» має ознаки ідеологічної драми, яку характеризують філософські думки, гострі конфлікти, протистояння ідей, що висвітлюють сутність порушених проблем трагедійним стилем. Пізніше цей трагедійний стиль певною мірою використали представники української модерної драми Л. Старицька-Черняхівська та Леся Українка.

У «Переяславській ночі» «віднаходимо глибокий філософський смисл, драматург ставить і вирішує одвічні проблеми життя і смерті, осмислює сутність людського буття через страх, жаль і очищення (катарсис) – три основні категорії трагічного» [89, с. 42].

У п'єсі «Переяславська ніч» розкрито проблему волі й рабства. Герої твору зображені в постійній боротьбі, яка спрямована на здобуття свободи для народу. При цьому жоден із них не шукає особистої вигоди, а всього себе віддає цій благородній справі. Дотичною до проблеми волі й рабства є проблема вибору. У творі М. Костомарова патріотка рідного краю Марина постає перед вибором між особистим і національним, який завершується перемогою останнього, коли дівчина з гордістю говорить, що вона українка.

Проблематика драм визначає конфліктний простір у п'єсі, який розкрито не лише на зовнішньому, але й внутрішньому рівні. Сюжетно конфлікт між героями виявляється не в їхніх діях, а діалогах-диспутах, як це й має бути в драмі ідей. Вони не є непримиренними антагоністами – обидва виступають як захисники народу, суперечка ведеться власне про тактику визвольної боротьби.

Тому у фіналі Анастасій не перемагає Лисенка, а лише переконує його в тому, що кривава помста призводить до нового кровопролиття, що зло породжує тільки зло, тоді як *«нам не помсти треба, а слободи»* [119, с. 240]. Останньої ж можна досягти примиренням ворожих народів, представників двох конфесій на спільній для них основі християнського братолюбства [277, с. 6]. У творі показовим є конфлікт на внутрішньому рівні – це конфлікт зіткнення особистого почуття з національним обов'язком, носієм якого є Марина. Вона повинна обрати для себе або роль відданої дружини, що призведе до рабського існування, або жінки, яка готова боротися за національну незалежність, а отже, втратити гармонію в родині. Врешті Марина приносить в жертву своє кохання заради вищої мети – визволення батьківщини.

«Переяславська ніч» характеризується віршованою організацією викладу, стислістю форми, драматизмом подій та образів, розкриттям психології персонажів, напруженістю монологів і діалогів, влучністю висловів.

Драматичний текст обмежує можливості авторського мовлення, що підвищує вагомість таких елементів твору, як епіграф, ремарка, уведення хору. Саме вони сприяють вираженню авторських думок, поглядів, оцінок. Як наслідок, розширюються межі драматичного твору за рахунок його наближення до епічного роду літератури.

Важливим компонентом структури тексту є епіграф. Він сприяє формуванню в читача асоціацій, необхідних для розуміння історичних подій, характерів тощо. Епіграфом до твору «Переяславська ніч» М. Костомаров обрав уривок із думи «Повстання Наливайка» зі збірника «Українські народні пісні» (1834) М. Максимовича:

*Тако свободився народ руський  
з-під іга лядського єгипетського.  
Ой у нашій у славній Україні  
Бували колись престрашнії злигодні,  
бездольні години.  
Ніхто вкраїнців не рятував,*

*Ніхто за їх Богові молитв не посилав,  
Тільки Бог святий наших не забував...  
Отже й пройшли, і зійшли злії незгоди:  
Немає нікого, щоб нас подоліли!* [119, с. 217].

У такий спосіб драматург концентрує увагу читачів на трагічних сторінках української історії та нездоланності народу. Епіграф має велике смислове навантаження, створює емоційну атмосферу, сприяє розкриттю художнього змісту тексту.

Окреме місце в структурі драматичного твору для втілення ключової ідеї належить ремаркам. Вони не просто виконують роль службового коментаря, а є елементом художньої структури дії, виразником авторської позиції. Літературознавець С. Хороб виокремлює дві тенденції звернення авторів до їх використання: «Перша – виконання службової, як було з часів виникнення драматичного роду літератури. Друга тенденція проявляється в прагненні до самостійного художнього образу, до все більш повної характеристики дійової особи. Важливо, що названі тенденції <...> взаємозбагачуються, взаємодоповнюються» [251, с 54].

Залежно від розташування можна виокремити два типи ремарок у творі «Переяславська ніч»: ті, що розташовані поза діалогом, та ті, що розташовані в межах діалогу. Якщо перший тип вказує на часові, просторові відношення, то другий сприяє розкриттю думок, почуттів, переживань героїв. Показовою є перша ремарка до тексту, що окреслює хронотоп драми: «*Діється в 1649 році в городі Переяслав під Великдень*» [119, с. 217]. Обираючи час дії напередодні одного із головних християнських свят – Воскресіння Господнього, – письменник тим самим сакралізує сюжет, надає урочистості, важливості зображуваним подіям, а також наголошує на пріоритетності християнської ідеї в художньому просторі твору.

Ремарки в драмі «Переяславська ніч» фактично несуть інформацію щодо рухів, дії персонажів і в такий спосіб розкривають їхні емоції, темперамент, переконання, надають експресивності мовленню героїв, дають чітке уявлення про

їхню особистісну й громадянську позицію, світоглядні орієнтири тощо. Приміром, в уривку:

*Петро*

*Та що тобі сказати, чоловіче!*

*І рад був в царство, та гріхів багацько!*

*Що зможе бідний город... Як свіріпи*

*У просі, у їм ляхів...*

*... Ані шаблюки, ні рушниці, ані грошей...*

*Що діяти? Гаразд, де сила є!*

*Чужестранець (показує на груди)*

*Тут наша сила!*

*(Показує на небо).*

*Там надія наша!.. [119, с. 219].*

Ще однією формою авторської присутності в творі є введення хору. На відміну від античних трагедій, де його функція полягала в підготовці до сприйняття подій, оцінки персонажів, у драмі М. Костомарова він є виразником авторських сентенцій. Уведення хору як ліро-епічного складника в канву тексту свідчить про розширення меж і збагачення традиційної форми драматичного твору. За Ф. Шиллером, «хор очищает трагическое произведение, отделяя рефлексию от действия, и именно посредством этого отделения вооружает ее самое поэтической силой» [260, с. 662].

М. Костомаров двічі вводить хор у текст. Уперше ним оспівана важка доля України, дівчата нагадують хлопцям про їхній обов'язок:

*Іспершу ви родиноньці*

*Слободу узверніть,*

*Іспершу чужестранців ви*

*З родини проженіть [119, с. 248].*

Удруге хор оспівує силу кохання Марини до польського старости й одночасно проголошує першість патріотичного обов'язку. М. Костомаров під впливом естетичної теорії Ф. Шиллера вводить хор, щоб «высказать суждения о

прошедшем и грядущем, о далеких временах и народах, обо всем человеческом вообще, чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках мудрости» [260, с. 662].

М. Костомаров відтворює психологію персонажів, проникає в потаємні глибини їхнього внутрішнього світу. Герої твору зображені в постійній боротьбі, яка спрямована на здобуття свободи для народу. При цьому жоден із них не шукає особистої вигоди, а всього себе віддає цій благородній справі. У драмі можна простежити діалектику стосунків персонажів. На початку Лисенко та Анастасій – супротивники. Головну роль у повстанні переяславців драматург відводить історичній особі – Чужестранцю-Лисенку. Скалічений до невпізнання ворогами – «...каліка, хворий, перебитий, / Як дерево підрублене <...> Чудо, / Опудало – шульпик лякати, стовп / Потрухлий...» [119, с. 242] – він залишається активним борцем, виразником загальнонародних інтересів. Під зовнішністю героя прихована неабияка сила духу, відвага та почуття справедливості. Він виявляє відданість народу, готовий на самопожертву заради перемоги над ворогами:

*Багацько лиха я ляхам подівав,  
Багацько християнських городів  
Повизволялись через мене...  
А рідний Переяслав мій... Останній  
Раз, може, я над ворогом потішусь,  
– Нехай же раз сей буде за родину!* [119, с. 244].

На відміну від Лисенка, Анастасій виступає противником збройної боротьби. Якщо перший переконує в необхідності «відомстити ворогам за смерть» [119, с. 243], то священник запевняє: «Гріх великий / Відплачувать злочинцям по-зłodійськи» [119, с. 240]. Полеміка протилежних поглядів на тактику визвольної боротьби призводить до кардинальних змін у стосунках між особами, які конфліктують та водночас є насамперед захисниками народу. Якщо спершу Лисенкові й вдається переконати народ у потребі боротьби, то зроблено це драматургом лише для того, щоб «підкреслити трагедійність фінальної сцени і більш переконливо і глибоко показати ідейну поразку того ж Лисенка» [89, с. 50].

Сам М. Костомаров як набожна людина є виразником ідеї всепрощення. Оскільки твір є зразком драми ідей, то втіленням позиції автора є переконливі словесні докази, а не активне протистояння, яке характерне для драми характерів. Мудрі настанови Анастасія про розв'язання конфлікту на християнських засадах усе-таки спонукають Лисенка відмовитися від помсти та припинити кровопролиття:

*Так, правда, правда: ізробити добре*

*Солодке в сто разів, ніж зле!*

*О, як мені тепер на серці легко!.. [119, с. 269].*

Крім того, у творі представлено боротьбу в душі Марини, сестри Лисенка, яка полягає в зіткненні патріотичних поривань та вибору серця. «Образ Марини, – зазначає В. Івашків, – перший в історії української драми високий образ жінки-патріотки, новий у той час тип трагедійного характеру» [89, с. 56]. У творі М. Костомарова патріотка рідного краю Марина закохана у ворога свого народу. Відповідно до ідеї християнського милосердя – Марина вирішує йти в монастир з думкою про «милу Україну, / Свободную й щасливу» [119, с. 270]. Мужність та хоробрість у вчинках, духовність та самовідданість, ніжне кохання та палкий патріотизм – ось риси, які вирізняють прекрасну представницю жіноцтва. Вона прагне волі та незалежності для рідного народу, тому у виборі між національним та особистим жертвує своїм коханням задля свободи співвітчизників. Марина – особистість високодуховна, вільнолюбива, віддана своєму народу, яка не йде ні на які компроміси, здатна на самопожертву. Це жінка, яка здатна захистити своє добре ім'я, свою честь.

У драмі «Переяславська ніч» М. Костомаров відобразив важливі події минулого українського народу, що сприяло утвердженню принципів художнього історизму у вітчизняній драматургії. Поєднання історичного матеріалу та художнього вимислу сприяло появі нових жанрів. Хоча М. Костомаров зараховує свій твір до жанру трагедії, та в тексті можна чітко виокремити риси драматичної поеми: простежується перевага слова над дією, світоглядного конфлікту над сюжетною подієвістю, домінування філософських роздумів над об'єктивним

зображенням дійсності. Поруч із цим «Переяславська ніч» має ознаки ідеологічної драми, яка характеризується гострими конфліктами, протистоянням ідей, які висвітлюють сутність порушених проблем. П'єса підпорядкована розкриттю головної думки – показати закономірність і шлях визволення народу із багатовікової неволі. Герої віддають себе цій високопатріотичній справі, виявляючи непохитну волю.

### **3.3. Тематика та сюжетно-образні особливості твору «Украинские сцены из 1649 года»**

Героїчні сторінки національно-визвольного руху привертали увагу М. Костомарова впродовж усього життя, а захоплення історичною постаттю Богдана Хмельницького було визначальним. Усе життя дослідник працював над монографією «Богдан Хмельницький», у якій утілено історичну концепцію автора, складником якої є ідея незалежності України.

Образ Богдана Хмельницького заповнив уяву М. Костомарова на початку 40-х рр. XIX століття. Для митця було важливим охопити всі сфери життя гетьмана, психологічно проаналізувати логіку його вчинків. Він опрацював численні джерела з теми, дослідив історичну епоху, у якій жив очільник козацької старшини, дошукувався фактів біографії видатного діяча. Історичний портрет Хмельницького вийшов змістовним, дуже живим та інформативним. Підсумовуючи діяльність гетьмана, М. Костомаров писав: *«Незважаючи на значні промахи та помилки, Хмельницький належить до найбільших рушіїв руської історії. У багатовіковій боротьбі Русі з Польщею він зробив рішучий поворот у бік Русі і завдав аристократичному устрою Польщі такого удару, після якого цей лад не міг вже утримуватись в моральній силі. Хмельницький в середині XVII століття намітив те звільнення руського народу від панства, яке остаточно відбулося в наш час»* [118, с. 271]. На думку М. Лука, М. Костомаров за допомоги наукових засобів намагався показати взаємозв'язок минулого і сучасного й окреслити обрії майбутнього [142, с. 122].

За одностайною думкою сучасних учених, гетьман Богдан Хмельницький докорінно змінив долю українців, вивівши їх із бездержавного стану. Самовіддана й різностороння діяльність козацького ватажка була спрямована на розбудову української держави, стала основою національного відродження.

Постать Б. Хмельницького належним чином представлена як в усній народній, так і в літературній творчості. Цей самобутній, яскраво виражений, часом гіперболізований образ становить невід'ємну частину народних дум, історичних пісень, легенд, переказів, бувальщин, прислів'їв, приказок тощо («Чи не той то хміль...»), «Хмельницький та Барабаш» та інші). Художня література, зокрема історичний роман «Зиновий Богдан Хмельницький. История событий, нравов и обычаев XVII века в Малороссии» П. Білецького-Носенка, поема «Богдан» Є. Гребінки, роман-трилогія «Богдан Хмельницький» М. Старицького, роман «Рубікон Хмельницького» Ю. Косача, «Я, Богдан» П. Загребельного; у європейському письменстві – «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича, есе «Богдан Хмельницький» П. Меріме та інші, дала неоднозначне бачення цієї постаті. У одних випадках підкреслено його організаторські здібності та внесок у справу згуртування українців для протистояння польській шляхті, а в інших – звинувачено в тому, що не зумів довести справу визволення співвітчизників до кінця.

Рецепція постаті цього видатного діяча в доробку М. Костомарова засвідчила появу в науці нового і сміливого підходу до оцінки цієї доби, зокрема щодо ролі гетьмана. У згаданій монографії автора висловлена думка про рух Хмельницького як такий, що, містячи в собі соціальні та релігійні мотиви, був насамперед національною козацькою революцією.

Наукове осмислення історії принципово відрізняється від її художньої інтерпретації. Якщо у творі мистецтва цілком допустимі домисел, вимисел, перестановка подій у часі, то наукова історія не допускає припущень. М. Костомаров з цього приводу писав, що *«історик не може розмірковувати над тим, що могло статися, коли б обставини склались інакше, а мусить мати на увазі відповідність чи невідповідність устрою за тих обставин, які дійсно*



*склалися в історії»* [114, с. 564]. Щодо драматургії, створеної на історичній основі, то доволі цінними видаються в плані нашого дослідження міркування іншої авторки історичних п'єс, яка творила в іншу епоху нашої української культури-модернізму, – Л. Старицької-Черняхівської. «Історична драма, – твердила вона, – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє <...>. Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба проти бажаннями власного щастя й громадським обов'язком і т. ін. <...>. До літературної творчості мало дужої волі та доброї охоти, а драматична форма найтрудніша з усіх літературних форм. Це кристал літературної творчості, в ній повинні переломитися пафос лірики, спокійна величність епосу, глибини психології й сила драми. До всього того автор драматичного твору мусить добре знатись на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени» [220, с. 672-673].

Добра обізнаність зі сторінками минулого українського народу і сценічною специфікою драми дала змогу М. Костомарову якомога точніше висвітлити історичну правду в п'єсі «Украинские сцены из 1649 года». Фабульну основу твору становить дійсний факт – переговори українського гетьмана й козацької старшини, серед яких Виговський, Немирич, полковники Вешняк, Чорнота, Джеджала, Адамович, з польськими послами Киселем, Лентовським, М'ястковським, Лозовським у Києві 1649 р. Після переможної облоги Замостя козацьке військо, очолене Б. Хмельницьким, вступило до Києва. Автор зображує реальний візит посланців польського короля до гетьмана, аби домовитися про укладання миру. Митець правдиво й проникливо показав причини національно-визвольної боротьби – національний та духовний гніт, якого зазнавали українці від Речі Посполитої.

У цьому творі, як твердить В. Смілянська, автор дослівно цитував документально засвідчені висловлювання Хмельницького, Вешняка, Джеджали, тому ці «сцени» перестали бути сценічними і стали «драмою для читання» [215, с. 14]. До того ж має місце переобтяження латинськими висловами

мови польських комісарів – воєводи Киселя й ксьондза Лентовського. У спостереженні дослідниці слушно зазначено, що «Українські сцени» – абсолютно не придатні для театральної постановки, оскільки конфліктність твору реалізується у зіткненні позицій персонажів твору, але це зіткнення не має сценічної гостроти. Гострота існує тільки в ідейній площині.

Дослідники творчості М. Костомарова припускають, що цей твір повинен був стати частиною задуманої історичної драми про Богдана Хмельницького. Натомість його було включено без змін у монографію «Богдан Хмельницький». Твір не має чіткого датування, та дослідники, зважаючи на факт, що текст був у паперах Г. Мордовцевої, знайомої письменника з часів перебування в Саратові, разом із іншими творами раннього періоду творчої діяльності автора, схильні датувати «Украинские сцены из 1649 года» 40-ми роками XIX століття. В. Смілянська наводить також цікаве повідомлення критика В. Горленка, що в М. Костомарова був намір написати драму про Хмельницького, але з акцентом на особистому житті гетьмана; твір мав закінчитися покаранням дружини гетьмана Ганни Чаплинської за зраду, факт якої потім призвів до політичних прорахунків діяча [215, с. 14].

В «Украинских сценах из 1649 года» реальний факт став не просто загальним тлом, а рушієм дії, який визначає зміст твору, його проблематику, образну систему, конфліктний простір. Неабияка роль при цьому відведена художній уяві, адже її відсутність спричинила б звичайну констатацію фактів. Багатство творчої уяви дало змогу митцю художньо трансформувати історичну дійсність, узагальнити факти, проникнути в духовний світ персонажів, розкриваючи їхню психологію.

В. Івашків у монографії «Українська романтична драма 30-80-х років XIX століття» окреслив своєрідність жанру «Українських сцен», зазначивши, що вони «є по суті перехідною формою від наукового історичного дослідження до історичної драми» [89, с. 58].

Композиційно твір представлено двома сценами. Дія розпочинається на Софійському майдані. Гетьман зі старшинами урочисто входять крізь

напівзруйновані Золоті ворота. Біля стін святої Софії його зустрічали бурсаки із Академії та діти зі школи, вони прославляють латинськими й українськими піснями перемоги Хмельницького:

*Честь Богу, слава!  
 На віки хвала  
 Війську Дніпровому,  
 Що з Божої ласки  
 Загнали ляшки  
 К порту Вісяному!  
 А рід проклятий  
 Жидівський – стятий,  
 Чиста Україна!  
 А віра святая  
 Крином процвітає... [119, с. 275].*

Спів учнів із Академії та школи надає твору урочистості, підкреслює вагу постаті Б. Хмельницького. Як і в «Переяславській ночі», М. Костомаров знову вводить елемент античної драми – хор – відповідно до ідейної настанови: звеличити діяння славного гетьмана. Урочистість зібрання підкреслено в початковій ремарці: *«Киев. Перед Софийским собором. Звон по церквам. Зима. Козаки проходят в разрушенные Золотые ворота. Народ встречает их»* [119, с. 275]. Із ремарки вирізняються образи Софійського собору (як уособлення сакрального центру Києва), зруйнованих Золотих воріт (як символу визвольних змагань, у яких довелося багато чим жертвувати) та звукового образу церковних дзвонів. Ремарка не тільки вказує на хронотоп п'єси, але й витворює особливий сакральний простір Києва як осердя національного буття українців. Саме з Києва починався державницький шлях українців. Тому логічним видається вибір такого топосу для втілення ідейного задуму твору.

Київ є тим сакральним містом, яке поєднало в собі й минувшину, і сучасне, і майбутнє. У творі М. Костомарова Богдан Хмельницький висловлює щирі вболівання за трагічну долю столиці: *«Чие серце не обважиться скрухою,*

*помишляючи о судьбі града сього, колись славна і горда столиця вольного і самостоянного народу руського, предків наших, град, повний злата і срібра, і каменії честних, – тепер бідна руїна, могила перейшлої слави! <...> О земле, земле руськая! Довго стогнала ти, посіяна костями і руїнами, полита сльозами і кровію дітей твоїх! Чи не кончиться ж ся довга ніч твого запустіння? Чи не взійде тепер над тобою щироясная зоря визволу?..» [119, с. 276]. На нашу думку, стиль промови Б. Хмельницького нагадує частково стиль народних голосінь, частково стиль «Треноса» Мелетія Смотрицького, що засвідчує творче засвоєння М. Костомаровим традицій давньої української літератури. Звичайно, тут не йдеться про змістову наповненість, а першочергово про засоби художньої мови, зокрема, синтаксичні конструкції (нагромадження риторичних запитань, що створює ефект градації емоційної напруги в тексті).*

Перший монолог Богдана Хмельницького, звернений до козаків, відтворює історію, славу, долю України. Він прославляє честь і славу Божу за милосердя до українського народу. Незважаючи на піднесений настрій, гетьман звертає увагу народу на руїни, на *«пилом припалії сліди слави і свободи предківської і недавнії сліди недолі, поруги і неволі нашої!»* [119, с. 276]. Композиційно перша сцена за своїм характером є монологічною. І в монолозі Хмельницького проартикульовано найважливіші питання, які будуть обговорені в наступній сцені: питання історичної долі українців, його свободи, віри, єдності, перспектив розвитку, розбудови державності.

Уже зазначалося, що М. Костомаров будує свою історіософську концепцію на основі християнських засад. «Християноцентричність» художнього мислення письменника виявляється і в кінцевій частині монологу гетьмана, який закликає народ: *«Помолимося, братія, єдиним серцем і єдиними усти всещедрому Богу, да сотворить пам'ятен для потомків наших і богат плодами щастя і обнови Руси день сей, день нашого приходу у стольний, старий наш Київ»* [119, с. 276].

Увагу привертає мовна специфіка монологу Хмельницького, наскрізь пронизаного церковнослов'янськими виразами. Вважаємо, що М. Костомаров мав на меті

надати змісту сказаного гетьманом особливого пафосу, урочистості, підкреслити важливість події.

У наступній сцені гетьман гостинно приймає у своєму домі польських послів. При цьому він не поспішає дізнаватись про мету приїзду, адже добре знає народні звичаї й традиції і дотримується їх: *«У нас з старовини так водилось, що гостя спершу нагодують, а потім вже розпитують: відкіль він і по що прибув»* [119, с. 279].

Незважаючи на успішність перемовин козацької старшини із польськими послами, словесний поєдинок Хмельницького з останніми відзначається сильною напруженістю, яка зумовлена протиріччями поглядів. Розмова викриває тяжкі страждання українського народу, які він терпить від польського панства.

Гетьман висловлює колективну народну думку про те, що не можна просто забути *«всі рани і болісті»* [119, с. 284], завдані українцям. *«Чи можна навіть дальнішим потомкам забути поношення імені нашого, наругу над вірою нашою, окропні муки і тортури наші, – священників Божих, посажених на палі, дітей в казанах зварених... Ні! ні!»* [119, с. 284-285]. Хмельницький чітко усвідомлював підступність намірів польської шляхти, які приїхали *«не для того, щоб щиро мир і згоду постановити, а на те, щоб нас одурити»* [119, с. 285]. Тому він не вірить у щирість їхніх слів, бо вони неодноразово порушували свої обіцянки. Богдан нагадує полякам, що тільки у скрутні часи останні виявляли милість до українців, але як тільки *«біда минула, то ми у вас ... хужче собаки»* [119, с. 285]. *«Не Павлюк я вам і не Острянин!»* [119, с. 286], – попереджає гетьман, знаючи про прорахунки своїх попередників. Хмельницький чітко усвідомлює своє завдання як керівника народу: *«На оборону отчизни коханої взяв я в руки оружје і поти єго держатиму, поки життя мого стане і поки вольності не діб'юся»* [119, с. 290]. На вмовляння польських послів повернути бранців, Богдан вирішує залишити їх і використати як запоруку спокою України: *«Я їх пущу тоді, коли мені жодної защипки не буде од ляхів, і тепер би навіть пустив би їх, бо я чоловік милосердний: але панове ляхи хочуть виманити у мене своїх братів на те єдино, щоб безпечніше наступити на нас»* [119, с. 289]. Та все ж він готовий

примиритись задля припинення кровопролиття: *«Коли хочете миру, так миріться так, щоб уже ніколи не було повадки нас запрягати»* [119, с. 286].

М. Костомаров наділяє Богдана Хмельницького рисами політичного лідера, а саме: гострим розумом, твердою волею, ораторськими здібностями тощо. Його мета – *«із ляцької неволі народ руський – весь!»* [119, с. 287] звільнити. Оскільки інтереси народу, а не особисті, визначали діяльність гетьмана, то народна підтримка на шляху до омріяної свободи була беззаперечною: *«допоможе мені вся чернь по Люблін, по Краков, я од неї не одступлю, бо то права рука наша»* [119, с. 287]. Загалом під пером М. Костомарова Богдан Хмельницький постає як всуціль романтизований образ національного героя, що всім своїм поступом утілював ідею державності, незалежності рідного краю. Водночас він – великий патріот, могутній чільник, інтелектуальний державотворець, дипломат-політик і разом із тим просто людина зі своїми людськими перевагами й слабостями.

В аналізованому творі увиразнено авторську концепцію національного лідера. Вона побудована на основі романтичного характеротворення, адже постать Хмельницького височіє над усіма учасниками перемовин. Порівняно із попередніми драмами автора – *«Савою Чалим»*, *«Переяславською ніччю»* – герой постає як сформований провідник народу, що чітко усвідомлює свою місію, прагне здобути визволення. Це державний діяч, помисли якого спрямовані на оборону і розбудову держави.

Суголосні з Хмельницьким думки висловлює послам і козацький старшина Джеджала: *«Ми не діти, і не дурні, і тямимо добре, що ви хочете нас приборкати, щоб ми ярмо панське, з себе скинувши, та вп'ять наділи на ишю»* [119, с. 279]. Промови Киселя викликають обурення полковника. Останній усвідомлює лицемірство польського шляхтича, який забув про українське коріння і став вірним слугою поляків.

Думки гетьмана у творі поділяє також прямолінійний полковник Вешняк. Його зачепило зухвале поводження польського священника Лентовського, за що козацький старшина порівняв ксьондза із свинею, яка забралася у двір *«та ще й*

*носом риє»* [119, с. 283]. Слід зазначити, що висловлювання українця насичені доречно вжитими прислів'ями, як-от: *«Мовчи, поне!.. Їж пиріг з грибами, а язик держи за зубами»* [119, с. 283], що свідчить про його розум, дотепність.

У козацькому характері М. Костомаров на перше місце ставить віру. Релігійне почуття, на думку історика, проступає передусім у спонуках і вчинках. «Ідея віри», войовничість, волелюбство поєднувалися в козака в єдине ціле з «ідеєю батьківщини», перетворюючи його на взірець народного характеру і головну дійову особу української історії впродовж майже двох століть [143, с. 111].

Контрастними до козацького характеру є образи шляхетських послів. Посередником у переговорах між Річчю Посполитою й Україною був Кисіль. Він усіма можливими способами намагається підкреслити свою повагу і приязнь до Хмельницького і всього українського народу. Та заклик українців до згоди й миру із *«щирим наперед послушенством Речі Посполитой, вірним захованєм в повинності»* [119, с. 280] розкриває істинність його намірів. При цьому його красномовні промови доповнені латинськими словами, якими він підкреслює свою вченість.

Ксьондз Лентовський намагається, як тільки можливо, посварити козацьких старшин і послабити їхню силу то звинуваченням Немирича у зрадництві віри, то реплікою про тортури, які призвели до загибелі батька гетьманової дружини. Проте всі його провокації зазнають краху. На відміну від свого дядька Киселя, польський священник не скупиться на образи.

Вислухавши всі промови польських посланців, Хмельницький робить висновок: *«Все, що ви говорите, – то все на вітер іде. Ваші трактати і комісії пальцями на воді пишуться»* [119, с. 285]. Отже, гетьман зрозумів, що переговори, які повинні були привести до рівноправного союзу, який слугуватиме запорукою вільного розвитку, а народи не поступатимуться власними національними інтересами, нічого не дали. Тому гетьман підсумовує: *«Ліпше голову положити, ніж у першу неволю повернутися. Знаю, що фортуна слизька, але надію певну»*

*полагаю на справедливість своєї справи і вірую, що Бог потягає за правду»* [119, с. 290].

Для М. Костомарова релігійні почуття, християнська віра не просто реально суші, невід'ємні складники людського буття, а й важливі чинники історичних процесів [143, с. 102]. Зокрема, козацький старшина Немирич, поляк за походженням, був засуджений польською інквізицією до страти за свої релігійні переконання, викладені в книзі. Під час переговорів у Києві ксьондз Лентовский звинуватив Немирича у зрадництві віри, бажаючи підлити масла у вогонь і підсилити суперечку між українцями. Натомість Немирич викриває лицемірство служників католицької церкви, які завжди говорять неправду, спрямовують *«брата на брата, народ на народ, землю на землю»* [119, с. 282], навчають кланятись сильнішим. Він не боїться назватись слугою, бо *«пан Ісус Христос не зробився хіба слугою усім»* [119, с. 282]. Старшина вірує у Святу Трійцю, вважаючи її подобою на землі правду, братолюбство, волю.

В. Івашків слушно зауважує: *«Романтична спрямованість «Українських сцен» бачиться нами передусім у погляді Костомарова на хід історичного розвитку із середини, тобто очевидне прагнення очима реального історичного діяча збагнути діалектику, особливість і сутнісні риси конкретно-історичного моменту»* [89, с. 58].

Отже, у творі *«Украинские сцены из 1649 года»* органічно поєдналися талант М. Костомарова як письменника й історика. Драматург звернувся до складного і суперечливого моменту історії, у світлі якого поставали проблеми національного самовизначення українського народу, боротьба його за вільний розвиток. Митець осмислює причини довготривалої боротьби українського народу за національний суверенітет.

Поруч з аналізом суспільно-політичного життя, письменник звертає увагу на роль патріотичного, духовного, релігійного в долі людини. Він намагається відповідно до історичного трактування відтворити подію національно-визвольної боротьби 1649 р. та змалювати постать Хмельницького. Із твору постає образ видатної історичної особистості, яка прагне свободи для рідного народу.



Опираючись на історичні джерела, драматург цитує висловлювання Хмельницького, його однодумців та польських посланців. У діалогах найкраще розкрито рішучість гетьмана продовжувати боротьбу за визволення всіх українських земель. Образ державного діяча набуває нових рис порівняно з попередніми драматичними творами, тому що Хмельницький спирається на силу народу.

Проаналізувавши перші три історичні драми М. Костомарова – «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года» – можемо зробити висновок, що автор увійшов в українське письменство текстами, які жанрово вирізнялися на тлі тогочасної національної драматургії. Соціально-побутові драми І. Котляревського («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник»), Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик», «Шельменко – волостной писарь») художньо відтворювали модель буття українського простолюду. Простір конфліктності у названих творах будувався на зіткненні проблем побутового, морально-етичного, соціального (меншою мірою) характеру. Драматургія М. Костомарова доповнює український літературний процес доби романтизму текстами історіософського плану. Для мислителя, історика важливо було в художній формі репрезентувати власне бачення історичного буття української нації. Виходячи із засад романтичної естетики, автор обирає зламові епохи в житті нації і творить героїчні, виняткові характери, психологічно намагається їх дослідити (Сава Чалий), відходячи від усталеного трактування тієї чи тієї постаті в історії. Уже перші драми засвідчили жанрове новаторство письменника, його пошуки адекватних форм для втілення ідей, прямування до драми нового типу, зокрема драми ідей. Твори М. Костомарова на українські історичні сюжети містять елементи античної поезики (введення хору), наслідують зразки європейської драми (зокрема, драми-хроніки В. Шекспіра, історичних драм Ф. Шиллера), творчо розвивають і поезику української барокової драми (мовний рівень в «Українських сценах»).

Отже, драми М. Костомарова кінця 30-х – 40-х рр. ХІХ століття засвідчили оновлення української романтичної драматургії, розширення її жанрово-

тематичних, проблемних, поетикальних меж і стали формою вираження світоглядних позицій видатного вченого, який досліджував дух українського народу як квінтесенцію його буття.

### **Література до розділу**

8, 10, 32, 56, 63, 66, 72, 77, 78, 89, 91, 111, 114, 116, 118, 119, 121, 126, 134, 138, 139, 142, 143, 146, 147, 151, 195, 201, 208, 215, 220, 227, 228, 230, 232, 234, 243, 251, 255, 260, 261, 268, 277.

#### РОЗДІЛ 4. АНТИЧНІ МОТИВИ В ДРАМАТУРГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

Рецепція античного матеріалу в українській літературі має давню історію. «У зверненні до античної спадщини письменники переслідували практичну мету – зробити надбанням співвітчизників художні цінності кращих зразків античної літератури» [238, с. 78], – підкреслює О. Турган. Класичні теми, мотиви та образи слугують формою інакомовлення й авторських інтерпретацій вічних тем. Звернення до давнього світу є способом моделювання митцями сучасної дійсності через аналогію й зіставлення з минулим.

До античної спадщини звертається й М. Костомаров. Автор проєктує події минулого в свою сучасність, робить їх сюжетною канвою творів.

М. Костомаров виявляє широке зацікавлення культурою античності. Цей інтерес простежуємо ще за часів його навчання: «*Уява моя постійно зверталась до Греції та Риму, до їхніх богів, героїв, до їхньої літератури та пам'ятників мистецтва*» [114, с. 319], – зауважував митець. Крім того, уже в перший рік навчання в Харківському університеті він почав посилено вивчати мови, особливо латинську, що засвідчує інтерес до античного світу.

«Широко освічений, М. Костомаров знав і любив класичну світову літературу, насолоджувався літературними шедеврами античності...» [215, с. 6], – зазначає В. Смілянська у передмові до двотомного видання творів митця. Змальовуючи давноминулі події, автор використовував історичний матеріал не тільки як канву твору, але й задля алегоричної інтерпретації сучасного йому світу, що дало йому змогу в завуальованій формі висловити погляди, настрої, потреби сучасної доби.

Підтвердженням цього є антична тематика в поезії. 1841 року письменник написав українською мовою вірш «Пантікапея», присвячений колишній столиці Боспорської держави – давньому місту Пантікапей. Вражений руйнуванням давніх пам'яток під час наукових досліджень, митець засобами художнього слова

нагадує античне вірування про шану до померлих та необхідність збереження історичної пам'яті.

Ця поезія, у якій дослідники помітили наявність елементів віршованої драми, стала прототекстом для нового твору – «Юпитер светлый плывет по зеленым волнам киммерийским», який літературознавці називають драматичною поемою. Підставами для цього є наявність «особи від автора», донесення до глядача (читача) роздумів персонажів над власним душевним станом, що виявлені не в безпосередній дії, а в осмисленні конфліктних ситуацій, монологічна та діалогічна форми оповіді. Усі ці ознаки наближають її до драматургії.

І. Франко дав високу оцінку драматичній поемі, відносячи її до «найглибше продуманих поетичних творів» [244, с. 298] М. Костомарова та здійснив переклад українською мовою в 1915 році.

Твір характеризується поєднанням елементів античної міфології, історії Криму й подій із життя М. Костомарова. Звертаючись до історичних фактів стародавнього Криму, митець порівнює смертний удар готських полків по стародавній Тавриді зі шкодою, завданою зловживанням та руйнуванням керченських курганів. Як і у віршованій драмі «Пантікапея», тут звучить мотив пам'яті й шани до минулого.

Помітною є співвіднесеність античного і сучасного авторів світів. Письменник проводить паралель між долею еллінів у Пантікапеї та українців у складі Російської імперії. Він відтворює власне покарання Миколою I за участь у Кирило-Мефодіївському братстві, заслання й розлуку з нареченою. Зокрема, у постаті пантікапейського царя прочитуємо образ російського самодержавця, а в образі духа поета – долю самого автора.

М. Яценко слушно зазначає, що в естетиці романтизму змінюється форма опрацювання античного сюжетно-образного матеріалу: «Ідея рівності людей перед природою, що виступає в просвітників еталоном людської поведінки, в романтиків поширюється на цілі народи, які розуміються як збірні одиниці зі своїм індивідуальним лицем та історією. У зв'язку з цим змінюється й ставлення до античного світу і його культури як незмінного класичного зразка. Їх

перестають розуміти як наднаціональні взірці й розглядають як конкретно-історичну життєдіяльність греків чи римлян» [278, с. 335]. Отже, у творчості романтиків антична тематика зазнає трансформації відповідно до їхніх ідейно-естетичних настанов. Прикладом такого переосмислення світу античності в ліриці М. Костомарова є поезії 1842 року «Еллада» та «Давнина», у яких стародавня Греція постає як конкретна історична епоха, на відміну від класицистичного явлення про добу античності як наднаціональний, позачасовий зразок. У вірші «Еллада» історія славної Греції передається крізь часову опозицію минуле / сучасне:

*Голосно в світі гула твоя чародійная слава,  
Змалку героям твоїм привикав дивуватись школяр;  
Сльози народів текли на руїни твої; на колінах  
Мовчки стояв, глядючи на тебе, заворожений світ* [119, с. 109].

З погляду сучасності та з досвіду історичного освоєння проблем минувшини поет пише про стародавню Грецію як про державу, у якій було багато культурних досягнень (Парфенон, театри, розвиток ораторського мистецтва, явленого, зокрема, в діяльності Демосфена), але всі ці здобутки не мають цінності, якщо народ Еллади не зумів зберегти демократичних основ суспільності, посягнув на колонізаторські війни («*Ти прославляла війну людодіду, і в Спарті проклятій / Пан для потіхи пускав злих на ілота собак*» [119, с. 109]). У підсумковій строфі поет писав:

*Ти научила народи втікати до неволі од волі,  
Ти зіпсувала найкращий неба восточного дар...  
Пам'ять посмертна твоя засліпляла manoю нам очі;  
Ми, на тебе глядючи, не бачили самі себе* [119, с. 110].

У поезії «Давнина» М. Костомаров переосмислює античну міфологію, виявляючи своє ставлення до релігійного багатобожжя у древніх греків:

*Як то недобре на світі було,  
Як світом безкарні боги управляли!  
Маїн проворний і хитрий синок,*

*Всіх покривав – і хапуг, і злодіїв,  
Змутить, бувало, чорт знає з чого,  
Рід чоловічий Арей-гайдамака, –  
Ллються ріками і сльози, і кров... [119, с. 110].*

Подібне знижене ставлення до античного пантеону богів простежувалося вже у відомій бурлескно-реалістичній поемі І. Котляревського «Енеїда». Якщо в «Енеїді» таке художнє змалювання цього пантеону було зумовлене бурлескною стильовою стихією, засобом карнавалізації, то в текстах М. Костомарова, поета-романтика, як свідчить М. Яценко, «античність як золотий час природної свободи й мистецтва втрачає свій магічний ореол і бачиться романтиками як конкретне суспільство» [278, с. 335].

У поезії «Давнина» автор звертається і до образу Прометей, що неодноразово використовувався й у світовій, і в українській літературі (Гесіод, Есхіл, Овідій, Байрон, Шеллі, Гете; Т. Шевченко, Леся Українка, П. Тичина та інші). У європейській романтичній традиції Прометей став символом тираноборства й непокори. Уславлювалася готовність героя пожертвувати собою заради людства.

М. Костомаров згадує про Прометей в контексті художньої діагностики давньогрецького суспільства:

*Як же задума який Прометей  
Розуму світлом прогнати темноту –  
Зцапають зараз боги молодця  
Та й oddадуть на поталу шулікам.  
В той час Юпітер як хоче гуля:  
Доц золотий розсипає дівчатам...  
Чи перекинеться білим бичком –  
Скаче, мичить, борікає рогами;  
Люди ж, на штуки такі дивлячись,  
Голови мовчки побожно схиляють,  
«Істинно, – кажуть, – не віл се, а Бог...»*

*А Прометей нового немає...* [119, с. 110].

На нашу думку, в аналізованій поезії виявлено і громадянську позицію М. Костомарова. Адже за картиною буття давньої Еллади він бачить тогочасну йому дійсність царської імперії. Автор спостерігає відсутність героїв як у тій епосі, так і в час, який живе. Розвіюючи класицистичну ідеалізацію античності, письменник приходить до нового розуміння цієї доби, відстежуючи в ній історичні паралелі з буттям українського народу. І поезія «Еллада», і вірш «Давнина» не тільки зображують еллінський світ, а в підтексті продукують заклик автора до народів бути самими собою, повернутися до власних джерел, відшукувати своїх Прометейів, які зуміли б подолати тиранів.

Античний матеріал ліг в основу і драматичних творів М. Костомарова. Вибір фактів античної епохи зумовлений науковими зацікавленнями автора. Він звертається до історичних постатей: Кремуція Корда, Гіккії. Яскравим свідченням опрацювання античного матеріалу в драматургічному доробку М. Костомарова є й історичні драми «Кремуций Корд» та «Эллины Тавриды». Твори написані російською мовою, що є наслідком цензурних утисків, заборони українських видань, орієнтації автора на широку аудиторію, зокрема прагнення привернути увагу до долі України. При цьому об'єктом художнього зображення в них були український світ і національні типи характерів.

Драматичні твори М. Костомарова, у яких він використав і творчо переосмислив античний матеріал, мають національне забарвлення. Співвідносячи історію Греції й Риму з історією поневоленої України, драматург утверджує ідеї свободи та справедливості. А дійові особи таких творів, побудованих на античних мотивах і образах, будучи втіленням певних ідейних та моральних принципів, разом із тим є, як і в кожній високохудожній драмі, яскравими індивідуальностями, а не подібними між собою схемами, зв'язаними тематично, рупорами цих принципів. Про це свідчить аналіз «античних» п'єс М. Костомарова «Кремуций Корд» та «Эллины Тавриды».

Зрештою, секрет успіхів цих творів як літературних явищ доби романтизму полягав у тому, що структурна основа кожної з драм, як і п'єс, написаних на

українську тематику, доволі ретельно розроблена драматургом. Він продумував кожен драматичну дію і щонайменшу мізансцену, кожен репліку й кожен ремарку, кожен вчинок персонажа психологічно пов'язував із розгалуженням наскрізного конфлікту, що ставав невід'ємним компонентом драми. Використовуючи естетику романтизму, М. Костомаров настійливо дбав про поетику своєї драматургічної творчості.

#### **4.1. Своєрідність трактування проблеми «особистість у координатах імперської системи» у драмі «Кремуцій Корд»**

1862 року в Петербурзі виходить друком драма «Кремуцій Корд», *«яка була написана ще 1849 року і перебувала в рукописі»* [114, с. 520]. П'єса створена у саратівський період під враженням допитів у зв'язку зі справою Кирило-Мефодіївського братства. Драма зумовлена важкими переживаннями, які випали на долю митця, а саме: розлукою з нареченою Аліною Крагельською, арештом, ув'язненням у Петропавлівській фортеці, засланням до Саратова. Не випадково автор обрамлює твір двома контрастними епіграфами: перший – рядки з «Анналів» римського історика Тацита, другий – з поеми Адама Міцкевича «Конрад Валленрод» про зворушливе почуття кохання. Вони передбачають синтез особистого та громадського в художньому тексті.

Про те, що у твір закладено потужний автобіографічний струмінь, свідчить, зокрема, й такий факт: душевно розбитий арештом, узагалі цинізмом усього, що відбувалося, М. Костомаров упродовж п'ятиденного шляху до Петербурга, куди його везли на слідство, вирішив вчинити так, як колись зробив Кремуцій Корд, – заморити себе голодом. Але ті, хто супроводжував письменника, умовили його споживати їжу, щоб мати сили на допитах.

М. Костомаров, «дистанціювавшись від пережитих потрясінь, здійснив глибокий аналіз і самого факту арешту, і суспільних причин, які його спровокували, утвердився в справедливості задуму кирило-мефодіївців виступити проти самодержавної тиранії як морального і суспільного зла» [107, с. 239]. Один із перших рецензентів твору М. Салтиков-Щедрін зауважував: «Трудно поверить,



чтобы могли быть такие времена! А между тем они были: в том убеждает нас летопись Тацита» [206, с. 320].

В основі твору – події давнього Риму: суд імператора Тиберія над істориком Кремуцієм Кордом, якого притягують до відповідальності за те, що у своїй праці «Аннали» він виявив прихильність до Брута і назвав вбивцю Юлія Цезаря – Кассія – останнім із римлян. Уся влада належала імператору, котрий послуговувався підтримкою свого улюбленця Сеяна та senatorів. Усі повстання в такому суспільстві легко і швидко придушували, адже існував «закон об оскорблени величества» [223, с. 41]. Обвинувачами у цій справі стали поет Сатрій Секонд, історик Пінарій Натта та senator Фірмій. За дорученням Сеяна вони готові згубити чесного громадянина, аби тільки догодити імператорові й заслужити його прихильність. Уже сучасники автора проводили паралелі між минулою і сучасною авторові дійсністю: в одне ціле зливається доля М. Костомарова та Кремуція Корда, у діях лицемірного Сеяна прочитуємо підступність керуючого III відділом у справі Кирило-Мефодіївського братства – Дубельта, а в особі Тиберія впізнавані риси Миколи I. Промовистими в цьому плані є заголовки дій («Доносчики», «Тиран», «Історик»), які вказують на подібні проблеми минулого і сучасності. Саме ця подія становить фабульну основу трагедії М. Костомарова. Сюжет, запозичений з давньоримської історії, не вирізнявся особливою складністю. У п'єсі «Кремуцій Корд» М. Костомаров використав такий прийом, як «композиційний контраст», завдяки якому автор зумів пов'язати всі складники змістоформи твору в один подієвий вузол. При цьому зміст кожної з дій п'єси подано у формі діалогу героя з групами його прихованих і відвертих противників [99, с. 70].

Спогад Тацита про далеке минуле дав змогу драматургу створити майже автобіографічний сюжет. Благородний історик Кремуцій Корд протистоїть всемогутньому тиранові, гине у в'язниці, але не зрікається правди й вірності батьківщині: *«Бедная моя родина! ... никакое горе, никакая мука не в силах преодолеть той горести, которая терзает мне сердце при мысли о твоём унижении!»* [119, с. 306]. Душевна врівноваженість, шляхетність, благородство

головного героя протиставлені у творі підступним пристрастям пристосуванців, які готові вихвалити очільників влади, перекручувати історію задля власної вигоди. Кремуцій Корд – це виняткова особистість, яка до останнього залишається вірною своїм переконанням.

У часи цензури звернення до античного сюжету давало нагоду драматургові в алегоричній формі проаналізувати ментальність абсолютного володаря, розкрити сутність необмеженої влади, викрити тогочасне суспільство, у якому, на думку В. Смілянської, «пишним цвітом буває доносителство всіх і кожного одне на одного, культивоване лицемірним і жорстоким самовладдям» [215, с. 18-19]. У таких умовах донос став *«средством для достижения почестей, как прежде храбрость и любовь к отечеству...»* [119, с. 300]. Зокрема в подіях, які відбулися на початку нової ери, легко впізнати сучасність, а саме знищення демократії та встановлення необмеженої влади в Російській імперії. Автор, осмисливши трагічні потрясіння, впевнюється в ідеях Кирило-Мефодіївського братства щодо деспотії влади та взаємин особистості й самодержавця.

Уже заголовки дій – «Донощики», «Тиран», «Історик» – прямо вказують на схожі проблеми античного і сучасного авторів світу, а саме: митець і тиран, народ і правитель та інші.

Важливим складником композиції аналізованого твору є епіграфи. В епіграфі, зазвичай, концентрується основа ідейного задуму письменника, тому у творі М. Костомарова вони несуть відповідне смислове навантаження.

Перший епіграф, як уже зазначалося, є цитатою із праці «Аннали» римського історика Тацита. Вона формує історичний простір драми, надаючи потрібних акцентів сюжету. Другий епіграф – це присвята коханій жінці Аліні Леонтіївні Крагельській на пам'ять про зустріч 14 червня 1847 року та уривку із твору А. Міцкевича «Конрад Валленрод»:

*Я в серці, друже, зберегла донині*

*Ту саму постать, в тих часів одежі.*

*Метелик так, потонувши в буритині,*

*Свою красу навіки зберігає...* [119, с. 291].

Любовні стосунки М. Костомарова та А. Крагельської стали об'єктом художньої творчості Д. Мордовця («Професор Ратмиров», 1889), В. Петрова («Аліна й Костомаров», 1929). У названих творах змальована історія кохання М. Костомарова та А. Крагельської (за чоловіком Кисель). Факт розлуки закоханих напередодні їхнього весілля 1847 року та їхнє одруження 1875 року, безумовно, вплинув на формування певного романтичного ореолу в цій історії. Красу кохання обоє зберегли в серці, як і наголошувалося в епіграфі до драми «Кремуцій Корд». Отже, згадка про Аліну Леонтіївну посилює автобіографізм твору. Для М. Костомарова історія Кремуція Корда стала віддзеркаленням його особистої життєвої історії, хоча біографічний контекст у жодному разі не знімає соціально-політичних аспектів проблематики твору.

Художній каркас драми «Кремуцій Корд» будується на чіткій часопросторовій деталізації. Автор зазначає, що дія відбувається в часи правління Тиберія у 25 році по Різдві Христовім. Колорит епохи передано в ремарках, у яких задіяні архітектурні коди у відображенні палаців Сеяна, Тиберія, дому Кремуція Корда. М. Костомаров підкреслює високий соціальний статус, матеріальну забезпеченість імператора та його улюбленця. Наприклад, перша дія відбувається в одному із залів палацу Сеяна: *«Стены обложены мрамором, карнизы – черепахою, колонны с серебряными завитками, кресла слоновой кости, столы белого мрамора»* [119, с. 293]. Сам Сеян *«выходит в прозрачной шелковой тунике, в белой тоге с золотыми кистями, с золотым венчиком на голове»* [119, с. 293].

Такі деталі в описі інтер'єру помешкання Сеяна та його зовнішності надзвичайно промовисті. Вони не тільки відтворюють побутовий план зображуваного часу, а й виконують функцію характеристики персонажа, що є представником вищої соціальної верстви. Попередньо зацитована ремарка продовжується описом того, як Сеяна сприймають люди нижчого рівня: *«Толпа восклицает: «Да здравствует возлюбленный богами!» Все кланяются до земли. Сеян отвечает гордыми поклонами»* [119, с. 293].

Архітектурні споруди у драмі (передусім палаци імператора та його помічника) виконують атрибутивну функцію історичного тла. В античному – римському – стилі облаштовано й помешкання Тиберія: *«Стены обиты бронзовыми листами с выпуклыми изображениями разных мифологических событий, хрустальные колонны, серебряные кресла и скамьи. Тиверий лежит на богатом ложе, занавешанном с одной стороны ковром»* [119, с. 306]. М. Костомаров уважний, як бачимо, до історичних деталей, завдяки яким передає дух епохи.

Варто звернути увагу й на композиційні особливості драми «Кремуцій Корд». Наголошувалося, що твір має три частини, кожна з яких автор назвав відповідно до її проблемно-тематичного ядра. У першій частині – «Донощики» – показано, як продумана політика тирана тримає в покорі народ шляхом системи доносів і наклепів. Характеристичною є постать Сатрія, поета, який підлабузнюється до улюбленця імператора Сеяна, прагнучи вислужитися. Але найбільш промовистою є картина доносу Юнія Вібія на власного батька, який говорить Сеяну: *«Не довольствуясь неизреченным милосердием цезаря, оставившего ему жизнь и отечески наказавшего его ссылкой в Галлию, он рассеивает преступные слухи о тебе, – дерзает клеветать, обвиняя тебя в убийстве, прелюбодеянии, говорит, что Тиверий держит Рим в оковах, а сам находится в рабстве у тебя, – и возмущает нелепыми выдумками глупую толпу...»* [119, с. 294].

Суспільство, у якому син доносить на батька, побудоване на антидемократичних засадах. Задум Сеяна тримати всіх у покорі імператору розповсюджується першочергово на мислячих людей, серед яких й історик Кремуцій Корд, що висловлює думки, протилежні офіційній ідеології. Тому Сеян засилає до Кремуція вірних прислужників: поета Сатрія, історика Пінарія та сенатора Фірмія. Зауважимо, що диктатору служить національна еліта – мистецька, політична, наукова. Не випадковим був вибір саме таких персонажів. Цим М. Костомаров чітко наголосив на тих основах, на яких тримається влада тирана.

Сатрію, Пінарію та Фірмію не вдається спровокувати Кремуція на висловлення думок, небажаних правителю, тому вони ганебно йдуть від історика. Сутність суспільства, у якому влада тримається на доносах, розкрито у словах історика Пінарія, звернених до головного героя: *«Смейся над моей историей сколько хочешь, но я не променяю ее на твою, потому что твоя привела в сад гостей, подобных нам. Мы не воры – мы доносчики; мы – свидетели, призванные Сатрием для подтверждения доноса его на тебя <...> Всею виною Сатрий. Отпусти меня – и я донесу на него вместо тебя»* [119, с. 304].

У другій частині – «Тиран» – розкривається образ Тиберія. Засобами творення цього характеру є діалоги персонажа зі своїми підлеглими, зокрема із Сеяном. У розмові з ним виявляються підступні наміри правителя щодо поневолення жителів держави. Сцена допиту Кремуція Корда майстерно виписана автором. Вона увиразнює кожен характер, змальований у драмі. Основний діалог веде Сеян, а Тиверій підслуховує розмову, ховаючись за килимом. Завершується частина монологом імператора: *«Этот Кремуций Корд должен погибнуть. Его бескорыстие, его видимая неохота пользоваться нашими милостями показывает в нем благородную душу: если таких будет много, наша власть не тверда <...> Таких историков, как Кремуций Корд, мы уважаем, но они нам не нужны...»* [119, с. 317]. І далі підсумовує: *«А каковы доносчики? Все они достойны своего жребия!.. О Рим, Рим! О народ, жадный к рабству, как игрок к деньгам, как сладострастный к женщине! Ты сам подаешь на себя бич! Я бью тебя – и уверяю, что люблю тебя; я запрягаю тебя – и уверяю, что я хранитель твоего спокойствия! Подлейте, подлейте, римляне, утешайте презирающего вас Тиверия!»* [119, с. 317].

Остання частина називається «Історик». Вона вияскравлює образ Кремуція Корда, показує зсередини його погляди й мотивує вибір самогубства героя. Смерть Кремуція була важкою. Про неї дізнаємося із останньої сцени твору, з розмови двох римлянок: *«Его лишили возможности пронзить себе грудь: он отказался от пищи. Напрасно стражи грозили ему, напрасно даже поднимали на его бич. Геройски перенес он мучительные девять дней, несмотря на то, что*

*пища стояла перед его глазами; на десятый – он испустил дыхание и произнес последнее слово: «Скажите Тиверию, что история отомстит за историка»» [119, с. 328-329].*

В останній репліці драми наголошено на тому, що Кремуцій Корд назавжди залишиться в пам'яті народу як взірець мужності, чесності й героїзму: *«Память Кремуция Корда украсится неувядаемыми цветами страдания за истину, а доброе слово, произнесенное о нем втихомолку честными гражданами, драгоценней всех излияний» [119, с. 329].*

Отже, кожна частина в композиції драми створює єдину ідейно-художню текстуальну цілість і служить для реалізації авторського задуму. Зазначимо також, що «Кремуцій Корд» може також вважатися «драмою для читання», оскільки є малосценічною, якщо зважити на те, що основні акценти твору перенесені в ідейну площину. Але порівняно з «Українськими сценами» цей твір більш адаптований для сценічного втілення. У драмі живі характери, в окремих частинах – жваві діалоги. Рух дії динамічний, щоправда, уповільнюють її дещо розтягнені монологи головних антагоністів твору.

Уся влада в Римі належала імператору. Сенат покійно виконував його вказівки, забуваючи при цьому про всі принципи демократії. *«Где форум, комиции, где трибуны – охранители слабых?.. Их заменили теперь доносчики! Доносчики! Ничто не может выразить весь ужас этого слова, неизвестного в старом Риме» [119, с. 300].* Сенатори своїми доносами всіляко намагалися догодити Тиберію. Вони зводили наклеп на будь-кого, аби тільки самим залишитись осторонь. Монологи Сатра вказують на опонентів М. Костомарова, які трактували наукові факти відповідно до поглядів і цензури влади.

Пишучи у драмі про те, як влада засилала в далекі чужі краї вільнодумців і тираноборців, письменник натякає і на долю учасників Кирило-Мефодіївського братства – М. Гулака, Т. Шевченка, П. Куліша. Автор також висловлює думку про те, що судити діяння можновладця будуть майбутні історики, які складуть справжню ціну його вчинків.

Сам Тиберій усвідомлював ницість римського народу і користувався цим для здійснення власних планів. М. Костомаров викриває згубність необмеженої влади імператора, чому сприяє прийом самохарактеристики: *«Я не хочу сразу уничтожить свободы Рима: я люблю – уничтожат ее! Эти проблески сопротивления моей власти, эти порывы пылких души, легко уничтожаемые доносами и раболепным судом, – как это мне нравится!»* [119, с. 308-309].

Всесильному тиранові Тиберію та його прихильникам у творі протистоїть благородний історик – Кремуцій Корд. Останній становив небезпеку для імператора, адже *«его бескорыстие, его видимая неохота пользоваться нашими милостями показывают в нем благородную душу: если таких будет много, наша власть не тверда»* [119, с. 316]. Не тільки концепція праці історика, але і його незалежна поведінка обурювали лицемірного Тиберія. Саме чесність, добропорядність та правдивість зробили Кремуція Корда ворогом імператора та його прихильників, тому він прагнув розправитися з ученим, навіть при відсутності відповідного закону, адже *«закон – для слабых..., а для цезаря – нет иного закона, кроме его собственного произвола...»* [119, с. 317]. Історик усвідомлював, що причина для покарання Кремуція Корда буде знайдена. Та він не відмовився від своїх переконань.

Аби все ж «узаконити» покарання історика, прибічник імператора – Сеян робив усе, щоб *«все тайные замыслы неблагонамеренного человека были обнаружены, дабы можно было истребить, так сказать, самый сок зла»* [119, с. 295]. Донос на Кремуція Корда був справою рук самого Сеяна, а поет Сатрій Секонд, історик Пінарій Натта та сенатор Фірмій були тільки виконавцями цього задуму. Якщо історик та сенатор виконували лише роль свідків у цій справі, то поет брав безпосередню участь у викритті Кремуція Корда. Останній розсудливий і обережний, а тому не піддався на провокаційні нарікання свого друга Сатрія Секонда, котрі стосувалися свавілля, яке панувало в суспільстві, ролі поетів, які змушені були вихвалити очільників влади, скрутного становища істориків, які *«...за горсть монет, за ласковый взгляд сильного человека переворачивали бы наизнанку события, даже бесчестно сочиняли*

*небывалое...»* [119, с. 317]. Вислухавши поета, Кремуцій зауважив: *«Есть одно самое ужасное горе, перед которым бессильны все бедствия: это горе – нечистая совесть и тяжесть чужой крови и чужих слез. Вот истинное горе, любезный Сатрий!»* [119, с. 299].

Римський історик зумів вловити нещирість у розмові з поетом. Тому, виявивши зрадників у своєму саду, він чітко усвідомлював причину їхнього візиту. Навіть у такій ситуації Кремуцій Корд залишився шляхетним і не уподібнився до зловмисників – не став донощиком. *«Донosite друг на друга и запутайтесь в своїх доносах так, чтоб один другому служил палачом»* [119, с. 305].

Кремуцій Корд постає перед сенатом. По-філософськи, глибоко, продумано звучать його слова про вічні життєві цінності: мужність, порядність, честь, громадянську відповідальність. Навіть під загрозою смерті Кремуцій Корд залишається вірним батьківщині: *«... никакое горе, никакая мука не в силах преодолеть той горести, которая терзает мне сердце при мысли о твоём унижении!»* [119, с. 306].

Любов до батьківщини, прагнення до свободи й незалежності – ось риси, які вирізняють чесного історика від пристосуванців, котрі ладні вихваляти очільників влади, перекручувати історію задля власної вигоди. Кремуцій Корд – це виняткова особистість, яка готова захищати правду навіть ціною власного життя.

Отже, спогад Тацита про римського історика дав змогу драматургу створити майже автобіографічний сюжет. Про все, що довелось пережити українському вченому під час допитів у справі Кирило-Мефодіївського товариства, він описав у драмі «Кремуций Корд», а слова «загинути в розквіті років, не встигнувши отримати насолоду життя...» яскраво характеризують весь відчай, який охоплював його душу [97, с. 75]. Письменник зумів на прикладі подій давнього Риму викрити чимало проблем сучасності. У персонажах драми легко впізнати реальних прототипів.



Очевидно, що образ Кремуція Корда асоціюється з автором трагедії, керівник III відділом Л. Дубельт став прототипом лицемірного Сеяна, а в особі Тиберія можна впізнати риси Миколи I. Загалом твір в алегоричній формі відображає реальні події, пов'язані з арештом учасників Кирило-Мефодіївського товариства, а сентенції Кремуція Корда – ідеї таємної організації, зокрема погляди М. Костомарова, викладені у програмовому документі братства «Книзі буття українського народу», яка пройнята ідеєю національної свободи.

М. Яценко вважав, що для художньої творчості Костомарова характерні типові дихотомічні пари – «тиранія і свобода, підступність і прямодушність, зрада і вірність громадянському обов'язку» [278, с. 348]. Сеян звертається до Сатрія: *«Ты – поэт, бываешь в кругу поэтов, ученых, софистов; между ними много злонамеренных; будучи незамечаемы правосудием, они втайне, как змеи, извергают яд своих мнений; обнаруживать их заранее и лишать возможности причинять дальнейший вред обществу есть дело важное и спасительное...»* [119, с. 295].

Тиберій і Сеян добре розуміють, як можна маніпулювати масовою свідомістю. Спочатку із людей треба зробити духовних рабів. Імператор складає цілий план духовного завоювання римлян. Він насолоджується процесом поневолення народу. Для нього це розвага, щось схоже на полювання: *«Я торжествую, я чувствую, что я выше всех, потому что вижу истину, обманываю всех и имею право смеяться над всеми. Уже в Риме мало остается благородного и высокого <...> я отпущу узду своей власти, дам римлянам подышать свободнее, начну покровительствовать литературе, любовь к истине, для того снова было кого истреблять...»* [119, с. 309]. Коли читаємо ці слова, розуміємо, наскільки універсальними є роздуми М. Костомарова щодо політичного буття тоталітарної системи, викладені у драмі. Можна провести паралелі із історичним буттям української нації XX століття в сталінську епоху, у якій застосовувалися такі ж принципи поневолення народів. Автор у такий спосіб подає ключі до розуміння внутрішньої суті тоталітарної влади.

Тиберій – узагальнений тип тирана, можновладця, який хоче тримати народ у покорі. Його способи впливу на масову свідомість настільки хитрі і продумані, що ніхто й не здогадається, як легко потрапити в тенета, сплетені лукавим правителем. Плани Тиберія упокорення вибудовані на системі доносів: *«Мое положение подобно положению страстного игрока, которому всегда везет счастье в игре... А стая доносчиков, которые мне служат, стараются отличиться подлостью, а потом нередко губят самих себя тем же оружием, – ах, как это весело, как это забавно! Римский народ глупеет, подлеет, сам того не замечая. Один я это замечаю...»* [119, с. 309].

Кремуцій – людина твердих моральних переконань, вірна своїй самості. Він вірить, що *«на свете нет силы, способной поколебать честного человека»* [119, с. 299]. Сатрій спокушає історика своїми на позір вільнолюбними думками, але Кремуцій тримається спокійно, із честю відповідаючи на всі закиди поета: *«Я не живу в настоящем, я – историк, я – гробокопатель: мертвые не потребуют от меня отчета. В Риме нет закона, который бы судил историков, говорящих свободно о том, что уже унесено временем»* [119, с. 300].

Звернення до античного сюжету, громадянської тематики є свідченням вияву класицистичних тенденцій у драмі. При цьому твір написаний у період розвитку романтизму, а тому провідними у творі стають проблема трагічної долі людини, культ душевного страждання, різке протиставлення мрії, ідеалу і дійсності [280, с. 247]. Тож у творі М. Костомаров органічно поєднав здобутки письменства класицизму й віяння епохи романтизму. Цю тенденцію продовжила у драмах, написаних на античному матеріалі («Руфін і Прісцилла», «Оргія», «Адвокат Мартіан»), Леся Українка.

Відображаючи події минулого, автор порушує та намагається актуалізувати важливі питання, що стосуються насамперед життя українців. Незважаючи на те, що драма написана російською мовою, вона наскрізно перейнята питанням вільного демократичного існування українського народу. Для драматурга римський історик став ідеалом, якого слід наслідувати, а тому доля головного героя та автора драми ніби злиті в єдине ціле.

За яскравістю авторського задуму, силою громадянської тематики, викривальним пафосом, виразністю розкриття образів драма «Кремуций Корд» М. Костомарова займає чільне місце в українській і світовій літературі.

#### 4.2. Художній світ драми «Эллины Тавриды»

Художні твори М. Костомарова, у яких порушено позачасові, вічні проблеми, і сьогодні є надзвичайно актуальними. Важливе місце у творчості письменника і в розвитку тогочасної української драматургії займають його російськомовні п'єси, сюжетна канва яких базується на подіях з історії Риму та Криму (Тавриди). Зацікавлення античним матеріалом дало змогу автору розширити тематику національної драми, а також дозволило в умовах політичної цензури здійснити алегоричну інтерпретацію доби, у якій жив М. Костомаров.

У різні періоди розвитку української літератури звернення до загальновідомих сюжетів, їх трансформація були зумовлені вимогами свого часу. Це спостерігаємо і в ХІХ столітті. Переосмислюючи давній матеріал, митці порушують у творах морально-етичні питання, розглядають конфлікт особистості і суспільства тощо.

Зразком такого звернення є історична драма «Эллины Тавриды» (1883) М. Костомарова, уперше опублікована 1884 р. Вона стала своєрідним підсумком наукової і творчої роботи митця. Драматург продовжує тему служіння народу, благородної самопожертви – класичний сюжет світової літератури як один із найбільш досконало й послідовно розроблених античних утілень.

Безпосереднім поштовхом до написання історичної драми стали відвідини М. Костомаровим Криму. Митець тричі побував на цьому мальовничому півострові, що дало змогу сучасній дослідниці С. Кочерзі назвати його «визначним пілігримом Криму» [126]. Враження від відвідин митець зафіксував у «Автобіографії». Крім того, використав оповідь, вміщену «в сочинении императора Константина Порфирородного «Об управлении государства» [119, с. 357].

Навесні 1841 року М. Костомаров уперше вирушив до Кримського півострова за порадою лікарів для оздоровлення, адже це був час посиленої розумової роботи над дисертацією про значення унії в Західній Русі й напруженої підготовки до магістерського іспиту в Харківському університеті, що призвело до погіршення здоров'я. *«Уперше в житті бачив я високі гори і морські береги»*, – згадував він в «Автобіографії» [114, с. 336].

Письменник відвідав Феодосію, Ялту, Алушту, Сімферополь, Бахчисарай, Керч. Тамтешні пам'ятки далекого минулого захопили уяву молодого мандрівника. Незабутні враження на нього справили Чатир-Даг, численні мусульманські фонтани, ханський палац, керченські могили та музей. Загалом відвідини кримської землі залишили слід не тільки в його історичних працях, але й стали канвою літературних творів. Під враженням першої мандрівки митець написав декілька українських віршів, з яких три – «До Марії Потоцької» (1841), «Аглає-Чесме» (1841) та «Пантікапея» (1841) – були надруковані в «Молодику» І. Є. Бецького за 1843 р. .

Друга подорож М. Костомарова до Криму припадає на 1852 р. Отримавши дозвіл залишити місце заслання з метою лікування, він відвідав уже знайомі йому Керч, Феодосію, Ялту. Йому навіть поталанило бути присутнім при розкопках стародавніх курганів. Та особливе враження на митця справили відвідини мальовничого квітника в Лівадії, розкішного саду в Алупці, генуезьких башт у Балаклаві. При цьому *«найпривітнішим прийомом»* [114, с. 390] відзначився Севастополь. Тоді вчений не міг навіть подумати, що *«від усього баченого через три роки не залишиться нічого, крім руїн і сумних слідів розрухи»* [114, с. 390], які йому доведеться побачити пізніше, через вісімнадцять років, під час третьої й останньої мандрівки Тавридою. Від вражень про другу поїздку на кримське побережжя виникне драматична поема «Юпитер светлый плывет по зеленым водам киммерийским...», написана в Саратові 1852 року. Високу оцінку цьому твору, як уже зауважувалося, дав Іван Франко, який переклав поему українською мовою.

1870 р. М. Костомаров «в'їхав у суцільні руїни» [114, с. 548] Севастополя, зруйнованого Кримською війною. Їздив він і до Херсонеса та Інкермана, де оглянув давні мармурові фундаменти православних візантійських церков, дивовижні печери в горах та Інкерманський монастир. Відвідав утретє і Бахчисарай, зокрема палац, який був спустошеним. Із Бахчисарая письменник верхи вирушив до Чуфут-Кале, де вже бував раніше 1841 року, відвідав Іосафатову долину – давнє єврейське кладовище та зведений самою природою Успенський монастир, келії якого витесані у скелі. Побував також у Євпаторії, де ознайомився зі способом життя караїмів.

До спогадів про відвідини Херсонеса 1870 року митець звернувся наприкінці життя, коли створював історичну драму «Эллины Тавриды». Цей твір став своєрідним підсумком наукової і творчої роботи М. Костомарова. В основу твору лягли не тільки спогади про відвідини Херсонеса, адже у примітці до драми автор вказує, що *«содержание заимствовано из рассказа, помещенного в сочинении императора Константина Порфирородного «Об управлении государства»* [119, с. 357]. Історико-географічний трактат «Про управління імперією» візантійський імператор написав між 948 і 952 роками як настанову спадкоємцю – синові Роману II. Праця складається із 53 розділів, у яких виразно змальоване ворогування дорійців та іонійців на кримській землі періоду могутності Риму [119]. М. Костомарова зацікавив саме останній розділ, представлений п'ятьма сюжетними лініями. Один із сюжетів, а саме подвиг Гіккії, дочки протевона Ламаха, яка врятувала рідне місто від підступів свого чоловіка, сина боспорського правителя Асандра, – становить сюжетну основу історичної драми «Эллины Тавриды». При цьому письменник подав власне бачення загальновідомого сюжету і своє трактування образів.

М. Костомаров простежує спільне в подіях, висвітлених візантійським імператором в історико-географічному трактаті, з добою національно-визвольних змагань українського народу. Дія твору перенесена в далеке минуле. На прикладі взаємин двох ворогуючих грецьких міст-держав – республіканського Херсонеса та Боспорського царства, розташованих на Кримському півострові, – автор

осмислює вічні проблеми: свободи і неволі, щирості і лицемірства, вірності і зради, мирного співіснування двох народів.

Автор увів до драми історичний нарис, у якому висвітлив стародавню історію Криму, взаємини між грецькими колоніями – Боспором та Херсонесом. *«Жизнь старых эллинских поселенцев в Крыму до сих пор не была еще предметом, которого касалась бы наша беллетристика, –* зазначає М. Костомаров у вступі до історичної драми. *– Самая ученая литература по отношению к эллинским колониям в Крыму ограничивалась только археологическими исследованиями, относящимися до вещественных памятников. Даже опыта написать по возможности связную историю эллинских древних поселений не было предпринято»* [119, с. 354-355]. Тому драматург ставить перед собою завдання *«... воскресить древнюю греческую жизнь в Крыму в драматической форме...»* [119, с. 355]. Вдаючись до змалювання історичних подій, для яких характерними є глибокі протиріччя, він обирає саме жанр драми, який сприяє розкриттю суспільних та особистих конфліктів.

#### **4.2.1. Ідея свободи у драмі «Эллины Тавриды»**

«Эллины Тавриды» – остання драма в доробку М. Костомарова – стала своєрідною квінтесенцією художніх пошуків автора. Вона вкотре засвідчила органічний зв'язок двох іпостасей митця – історика та літератора. Історія Криму цікава для М. Костомарова тим, що цей край із давніх часів приваблював до себе *«разноплеменных обитателей, сменявших друг друга и оставлявших по себе память остатками различной степени культуры, начиная от пещер троглодитов <...> и кончая художественными произведениями эллинского искусства, отысканными в земле на местах греческих городов...»* [119, с. 351]. Така мультикультурність півострова, його багата історія давали значний матеріал для осмислення як загальнолюдської, так і національної проблематики.

Драма «Эллины Тавриды» М. Костомарова відтворює багатовікове протистояння грецьких громад: *«Между дорийцами и ионийцами нет любви в целом мире»* [119, с. 361]. Митець робить спробу висвітлити слабкості

політичного життя еллінів, які полягають в егоїзмі, відсутності міцного зв'язку між членами громади, а звідси й сили. Давні греки не були прихильниками ідеї федерації на національній основі. Ця історична колізія визначає художній конфлікт драми «Эллины Тавриды», суть якого розкрита в зображенні протистояння між вільним Херсонесом і підступним Боспором.

Засадничою у творі є ідея свободи, у просторі якої й вибудовується конфліктність драми. В історичній довідці до твору М. Костомаров дає ключ до розуміння ідейного його змісту. Характеризуючи общини еллінського світу, розпорошені по Європі, Африці та Азії, письменник вирізняє важливу рису в національному характері давніх греків: *«Эллин везде был эллином, везде был отзывчив на вымыслы эллинской фантазии и на изобретения эллинского творчества. Вот это-то духовное единство культуры составляло драгоценное свойство эллинского племени, так высоко поставившее его в истории человечества посреди всех других племен»* [119, с. 352]. І далі: *«Но заметно было повсюду и другое, также общее эллинскому племени <...>: ранее всех племен эллины поняли и оценили свободу как высшее благо и для каждой единичной личности и для каждого общества»* [119, с. 352].

Свобода для кожної особистості і для кожного суспільства – це важливий концепт, крізь призму якого в «Эллинах Тавриды» показано протистояння двох грецьких міст. За спостереженням М. Костомарова, свобода була не тільки гарантом побудови демократичного суспільства, вона могла призвести і до міжусобиць: *«но эллины не умели оградить себя от злоупотреблений свободой и устроить законного порядка, который бы удерживал местные эгоистические побуждения общин...»* [119, с. 352].

Отже, історична довідка до драми засвідчує прагнення автора осмислити таку історичну ситуацію в бутті нації, коли є свобода, але немає етичності в її розумінні, і кожен діє, виходячи із власних егоїстичних міркувань. Одвічне протистояння іонійських та дорійських поселень, на думку М. Костомарова, завадило самобутньому розквіту вільного життя у давньогрецьких общинах і мало

драматичні наслідки для них, адже, ослаблені міжусобицями, вони ставали легкою здобиччю для завойовників і потрапляли під владу чужоземців.

М. Костомаров наголошував, що життя давніх еллінських поселенців у Криму не було предметом глибоких історичних студій. Його вивчення обмежувалося тільки археологічними дослідженнями. Тому він вирішив, як зазначає в передмові до твору, *«воскресить древнюю греческую жизнь в Крыму в драматической форме, избравши событие <...> более всего подходящее в такой цели»* [119, с. 355].

Два грецьких міста-колонії – Херсонес Гераклійський і Пантікапея Боспорська (у тексті п'єси – Воспорська) – зображені у відповідному часовому вимірі – першому столітті до н. е. У центрі фабули твору – намагання жителів Херсонеса припинити міжусобні війни між грецькими містами. На відміну від попередньо розглянутих драм, в «Эллинах Тавриды» досить широке коло дійових осіб. Кожне місто-держава представлене групою персонажів: Херсонес – протевонем Ламахом, сенаторами Арістовулом, Прокіоном, Зефоном, Архиппом, Фелісидом, Каллипидом, Стратофілом; дочкою Ламаха Гіккією; Боспор – царем Асандром, його сином Ніколаєм, старійшинами Крисофором, Митрофаном, Демаратом, Антиноєм. Автор уводить у дію драми і представників інших соціальних верств – служителів культу (жерців), звичайних громадян, що висловлюють в окремих моментах голос народу.

Розмова громадян у пролозі окреслює коло проблем, що постало перед ворожими містами. Усі доходять висновку про те, що міжусобиці варто припинити, єдиний шлях до цього – шлюб Гіккії, доньки правителя херсонітів Ламаха, із боспорським царевичем Ніколаєм. Важливість шлюбу зумовлена ще й тим, що Гіккія успадковує титул після батька, і її чоловік також стає протевонем. Громадяни Боспору вважають шлюб між представниками двох міст-держав мудрим рішенням для врегулювання суспільно-політичних взаємин між ними: *«А если зятем Ламаха будет воспорский царевич – это еще лучше: кровавые войны с Пантикапеею прекратятся и народ скорее приучится к единой власти. Протевон пусть управляет с сенаторами: они люди такие, что на то себя уже посвятили.*



*А народная толпа своими собраниями ничего не производит, кроме вреда!»* [119, с. 359].

Міцна єдина влада, на думку громадян Боспору, є запорукою успішного життя в державі: *«Предоставим сенату размышлять о порядке и безопасности нашей страны, а мы будем спокойно заниматься своими промыслами: кто земледелием, кто ремеслами, кто торговлею – так будет всем хорошо!»* [119, с. 359].

Але в плани претендента на руку Гіккії не входило укладення миру, його мета – знищити народовладдя та стати повноправним правителем, прибравши до рук владу хитрістю. Для Ніколая мирний договір *«...есть только один из стратегических ходов борьбы с Херсонесом»* [119, с. 376]. Він стає громадянином Херсонеса і бере шлюб з Гіккією для того, щоб *«удобнее подчинить дорийский Херсонес ионийскому Веспору»* [119, с. 376]. Уже з першого ж дня прибуття в місто й одруження він починає реалізовувати підступний план: зраджує вірну дружину, очолює змову своїх співвітчизників проти senatorів Херсонеса, стає причиною передчасної смерті правителя херсонітів Ламаха.

Ніколай готовий на злочинні вчинки заради власної вигоди. Він належить до пристосуванців, які готові йти на будь-які проступки, аби тільки досягти поставленої мети. Свій задум персонаж порівнює із хитрощами еллінів, які перемогли Трою. Своєму батькові Асандру він каже: *«Нужно глупцу выболтаться, чтобы умный поймал одно-другое слово, словно ухватился бы за тонкую ниточку, по которой можно добраться до толстого клубка. После я сообщу тебе, отец, подробно родившийся у меня план, а теперь скажу только, что я последую примеру хитроумного Одиссея, овладею Херсонесом, подобно тому, как он научил эллинов овладеть Троею»* [119, с. 370-371].

Автор наділяє Ніколая гострим розумом, красномовством, переконливістю, чим лицемір стає ще більш небезпечним на шляху до узурпації влади. Тип характеру Ніколая нагадує образи імператора Тиберія та Сеяна із драми «Кремуций Корд». Усіма вказаними персонажами володіє бажання влади. Вони дбають тільки про задоволення власних амбіцій.

У Ніколая своя стратегія в узурпації влади в Боспорі. Він не вірить у можливість мирного співіснування двох міст-держав: *«Не забывайте, что между херсонитами и воспоритами не последовало искреннего мира: кажущийся мир с нашей стороны есть только один из стратегических ходов нашей борьбы с Херсонесом. Вражда прекратится тогда, когда Херсонес будет покорен Воспором. Имея в уме эту конечную цель, мы притворно подали руку нашим врагам, чтоб их вернее одолеть»* [119, с. 376].

Віроломство боспорита важко розгадати ще й тому, що поруч із ним знаходяться подібні особи. Таким є Стіракс, без якого *«...не удалось бы Николаю свершить этого дела. Без Стиракса Николай пропал бы бесследно на земле»* [119, с. 394]. Він стає учасником змови, виконавцем указівок, тому що не може приймати рішення самостійно і стає сліпим знаряддям чужої волі.

Хитрим боспоритам усе ж не вдається втілити в життя свій підступний задум. Випадковість допомагає викрити змову. Одна із служниць Гіккії, Ерігонія, будучи покараною й ув'язненою в підземеллі, побачила там озброєних боспорських воїнів та почула їхню змову, про що повідомляє своїй правительці. Гіккія, у якої інтереси народу переважали особисті, одразу ж усвідомила задум змовників, тому знищила ворогів, а разом із ними – зрадника-чоловіка.

Проблема свободи розглянена в драмі в таких аспектах – національному, громадянському та особистісному. Головним тут є співвідношення загального блага й інтересів особистості, яке, з одного боку, походить від розуміння місця і призначення людини в давньогрецьких полісах-республіках, а з іншого, – від збереження власних звичаїв, моральних норм та підпорядкування особистого державному, загальнонародному [277, с. 8]. Тому Гіккія згоджується на все, що є *«необходимым для пользы отечества»* [119, с. 363].

Упродовж тривалого часу грецькі громади ворогували та всіляко завдавали шкоди одна одній. Тому важливою є проблема мирного співіснування, адже херсоніти *«старались о водворении мира»* [119, с. 362].

Проте *«ионийцы всегда отличались непостоянством и коварством»* [119, с. 361]. У творі дорійці розмірковують *«возможно ли*

*довериться ионийцам, когда они столько раз нас обманывали?»* [119, с. 362]. Херсоніти усвідомлюють, що *«на языке у них мир, а в сердце злоба»* [119, с. 362]. Мудра Гіккія застерігає співвітчизників: *«Когда старинный враг хочет нам казаться другом, всегда следует остерегаться: не кроется ли тут коварство и не подносится ли нам отравка в кубке примирения?»* [119, с. 363]. Побоювання херсонітів підтвержені. За задумом Ніколая, *«херсониты должны будут навсегда расстаться со своим народоправством и с своею независимостью <...> Херсонес сделается навсегда пригородом Пантикапеи»* [119, с. 370].

Але підступні завойовницькі плани зазнають краху. Саме Гіккії *«принадлежит право покончить его преступную жизнь и отправить его тень в тартар на вечные мучения»* [119, с. 406]. При цьому правителька передбачає подальшу загрозу для Херсонеса:

*Мы ждать должны возмездья от Воспора.*

*Воспор сильнее Херсонеса. Невозможно*

*Нам одиноким меряться с врагами:*

*И приобрести союзников должны мы.*

*Пошлем искать союза и защиты*

*В далеком, но могущественном Риме* [119, с. 408].

В образі Гіккії та її прибічників втілюється головна ідея твору – ідея свободи як найвищої людської і суспільної цінності. Головна героїня об'єднує націю задля боротьби з поневолювачами.

Очевидним є співвіднесення подій, зображених у драмі, з добою національно-визвольної боротьби під проводом Б. Хмельницького. Сучасники М. Костомарова проводили аналогію між Україною і Херсонесом, спираючись на сюжет твору – переконання херсонітів Гіккією бути під захистом Риму. Порушені в п'єсі «Элины Тавриды» проблеми залишалися актуальними і для суспільної дійсності XIX століття: становища України в Російській імперії, права українського народу на самовизначення, становлення особистої та національної свободи, формування української державності.

Проблемно-тематичний, ідейний рівні твору зумовили й особливості його поетики. Історична драма «Эллины Тавриды» українського драматурга ввібрала попередній досвід та водночас стала новим словом у драматургії. Автор гармонійно поєднує у творі риси двох стилів – класицизму та романтизму.

Класицистична традиція в драмі виявлена у зверненні до античного сюжету, домінуванні раціонального начала, підпорядкуванні індивідуальних інтересів альтруїстичному служінню загальному добру, уведенні хору, урочистості мови.

Прикладом класицистичного персонажа у творі є, зокрема, Гіккія, життя якої підпорядковане ідеї служіння спільному благу. У першій дії драми, коли її сватають за Ніколая, Гіккія висловлює свою позицію: *«Женщина в моем положении не властна располагать своим брачным союзом ни по влечению сердца, ни по своим семейным обстоятельствам. Она должна сообразоваться с тем, что ожидает ее отчество в будущем. Сердце и житейский рассудок должны умолкнуть пред помышлениями об общем благе»* [119, с. 363].

Поведінка Гіккії підпорядкована ідеї служіння своїй державі, вона не піддається емоціям, коли потрібно знищити чоловіка-зрадника.

Риси класицистичної поетики «співіснують» у драмі з такими романтичними елементами, як утвердження ідеї свободи, обстоювання історичної самобутності народу, акцентування на любові героїв до батьківщини, утвердження цінності людської особистості, розкриття духовного світу людини, використання контрастів, мотиву змови.

Історична основа, політичний характер і національна ідея драми «Эллины Тавриды» зумовили її оригінальність в українській літературі. Тут варто наголосити і на актуальності проблем, порушених автором у творі. М. Костомаров мислить масштабно, адже конкретна історична ситуація – боротьба двох еллінських міст-держав – є лише одиничним випадком в національному бутті, що дав змогу художньо узагальнити проблеми, пов'язані із виживанням народу у складних історичних обставинах. У зламові часи, коли нація опиняється на межі

життя і смерті, має бути лідер, який об'єднає всіх і зуміє побачити шлях розвитку держави.

На прикладі взаємин двох грецьких міст-колоній митець подає свій самобутній погляд на «межову» ситуацію в житті народу, вдається до алегоричної інтерпретації загальновідомого сюжету. Автор переосмислює античні образи, зосереджує увагу на розкритті внутрішнього світу персонажів. Драматична колізія побудована на протистоянні патріотизму та зради, щирості та підступності.

Звернення до минулого у творчості М. Костомарова було засобом висловлення поглядів, настроїв, потреб сучасної авторові доби. Драматург апелює до суперечливих сторінок історії, які розкривають героїчну боротьбу українського народу за особисту та національну свободу.

#### **4.2.2. Образ Гіккії як тип мудрої правительки: гендерний аспект**

У літературі жіночі образи нерідко залишалися на маргінесах художньої свідомості. Ідейна спрямованість та специфіка творів зумовлювали незначну частоту звертань письменників до прекрасної половини. Упродовж віків основним призначенням жінки було служіння чоловікові, тому традиційно першість у суспільному житті належала маскулінному началу. Класичний образ жінки, культивованій у чоловічому світі, – берегиня домашнього вогнища. Гендерні ролі «існують на підсвідомому рівні і укорінені в структурі суспільства, яке виробляє механізм їх відтворення та закріплення (сім'я, система освіти)» [61, с. 95]. Злам старих стереотипів мислення та становлення нових принципів суспільного розвитку спричинили переосмислення традиційних гендерних схем та ролей і їхнього сприйняття, які впродовж сторіч розвивалися під домінантою чоловічого начала.

Художня концепція жінки в літературі цікавила не лише Костомарова-письменника, але й Костомарова-критика. Митець дає ґрунтовні характеристики жіночих образів творів Г. Квітки-Основ'яненка у праці «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке». Учений підкреслював вплив народних джерел на творення літературних характерів: *«Малороссийская женщина,*

*осужденная в течение двух веков на мгновенную радость, на минутные пламенные восторги, а потом на горькую, часто досмертную тоску, окованная в своих желаниях непреодолимою судьбою, получила себе в удел склонность к мечтательности, оттеняющей ее даже в минуты полного наслаждения своим бытием... печать прежнего остается на ней, и потому, с одной стороны, любовь малороссиянки носит на себе отпечаток мечтательности, проникнута глубоким чувством, часто убивающим нежное существо, не могущее преодолеть препятствий, которые завистливая судьба ставляет между ею и любимым предметом; с другой стороны, согласуясь с духом времени, она не в состоянии ограничиваться одною сферою внутреннего чувства; это чувство пробуждает все другие способности души и направляет их к деятельности» [122, с. 289].*

Жіночий світ у драматургії М. Костомарова представлений як постатями українського, так й іноземного походження, що пояснюється переосмисленням ролі фемінного начала в тогочасній історії, коли жінки активно брали участь у вирішенні суспільних питань або й навіть ставали на чолі держави. Систему жіночих образів-персонажів драматургії митця репрезентують Катерина («Сава Чалий»), Марина («Переяславська ніч») та Гіккія («Эллины Тавриды»).

На думку Я. Козачка, у М. Костомарова жінки постають громадянсько зрілими, мудрими, чесними, відданими в коханні. Це свого роду «художній еталон-модель, що значною мірою завдяки Костомарову функціонував і функціонує в українській літературі, зокрема історичній» [107, с. 236]. При цьому драматург послуговується романтичними засобами творення характеру: «підкреслення великих, пристрасних почуттів героїв, акцентування їх любові до батьківщини, прагнення до свободи й незалежності особистості» [107, с. 236].

Студії над літературними творами М. Костомарова засвідчують увагу до образу жінки як художнього ідеалу. Долі жінок різні, але почуття патріотизму, непримиренність із підступністю та ворожнечею, незламна сила волі й духу, особиста гідність об'єднують представниць прекрасної половини. Автор позиціонує героїнь не як другорядних осіб, а як повноправних членів суспільства, побудником діяльності яких є не особисті, а загальнонародні інтереси.

У такому ключі змодельовано й образ Гіккії, що, на нашу думку, є своєрідним прологом до жінок нового типу в українському письменстві кінця XIX – початку XX століття.

Розповідь про Гіккію відповідає фактам про цю особистість (твір є художньою версією оповідання, поданого Костянтином Порфирородним в праці «Про управління державою»), хоча автор намагається створити самобутній варіант образу жінки в тогочасній українській історіографічній літературі. Драматург змальовує не так історичний, як літературно-художній жіночий образ.

Гіккія – сильна, вольова, непохитна в намірах, поглядах особистість, яка не зраджує власним переконанням. М. Костомаров репрезентує її образ як взірць патріотизму, відданості ідеї державності. *«Я рождена дочерью правителя: херсониты признали меня наследницею его достояния и прав. Я не унижу своего достоинства»*, – каже героїня [119, с. 399].

Змальовуючи образ Гіккії, автор спирався на античні традиції. Вона постає перед читачами шляхетною дівчиною. Дослідники вбачають в її образі перегук з іншими героїнями М. Костомарова – Мариною Лисенко з драми «Переяславська ніч» та Катериною з трагедії «Сава Чалий». Автор наділяє її патріотизмом, розумом, мудрістю, творячи художній ідеал жінки. Прихильниками мудрої правительки в цій нелегкій справі є вірні громадяни, які вирізняються почуттям патріотизму, громадянською мужністю, особистою гідністю.

Перші репліки Гіккії свідчать про її гідність, внутрішню силу, мудрість. Вона поводить на зустрічі із сенаторами достойно, і, погоджуючись на шлюб із Ніколаєм, висуває чіткі вимоги: *«Пусть воспорский царевич, прежде, чем станет моим супругом, произнесет клятвенное обещание: не вводит на жительство воспоритов, исключая тех, которые примут у нас гражданство <...> Ставши протевом по избранию, пусть обяжется без воли сената не выезжать из Херсонеса под опасением смертной казни...»* [119, с. 363].

Гіккія дбає передусім про інтереси Херсонеса, тому її вимоги жорсткі. Хитрий Ніколай не зміг її обдурити. Помітивши залицяння чоловіка до служниці Еригонії, жінка звертається до зляканої дівчини: *«Ты боишься меня? Госпожи*

*своей боишься? Хорошо. Бойся. Знай, что здесь я – настоящая госпожа, а не он, которого отец мой допустил сюда из уважения к его знатному роду. Я покажу ему и всем, что власть принадлежит мне, а ему только до тех пор может принадлежать, пока я это позволю» [119, с. 389].*

Гіккія – аристократка духу, вона має власну гідність, і жодному не дозволить принизити себе. Відповідь героїні на виправдання Ніколая пронизана феміністичними інтонаціями: *«Гнусные вы существа, мужчины! Вы забавляетесь нами, как бессмысленными игрушками. Вы требуете от нас верности, а сами не только нарушаете свою собственную верность, обещанную нам при бракосочетании, а еще оправдываете себя в том, в чем нас не прощаете <...> Но знай, Николай, знай и ни на мгновение не забывай: я рабою твоей не буду! Я тебе равная. Я наследница моего родителя. Власть в Херсонесе принадлежит мне по происхождению...» [119, с. 390-391].*

Як бачимо, духовну поставу Гіккії вирізняє велика внутрішня сила, благородство, вірність своїй державі, аристократизм. Такими рисами характеру вона споріднюється із героїнями модерної української літератури, зображеними у творах Лесі Українки, О. Кобилянської та інших.

Розправа херсонітів із боспоритами свідчить про розум головної героїні. Саме Гіккія придумала, як відволікти увагу змовників, завдяки чому вдалося їх перемогти: *«Мне суждено быть избавительницею отечества от грозившей ему конечной гибели» [119, с. 396].*

Драматург наголошує на твердості й непохитності характеру мудрої правительки, на силі волі, відсутності психологічної здатності прощати підступ і зневагу: *«...враг как змея, которую, ударивши, нельзя пускать живою. Она может придти в чувство, тогда подползет и ужалит в то время, когда уже от нее того не ожидаешь, думая, что она пришиблена. Эти злодеи не шли против нас открыто, как лютые звери, а скрытно подползали, как змеи. Они могут снова пролезть к нам, и, чтоб этого не могло случиться, надобно их истребить до конца» [119, с. 406].*



Гнучка державотворча політика та життєва мудрість Гіккії формують тип жінки-правительки. М. Костомаров наділив головну героїню маскулінними характеристиками, які передбачають активність, цілеспрямованість, наполегливість, прагматизм, раціоналізм. Вона здатна до вольових вчинків і прийняття рішень. Синтез фемінного та маскулінного первнів в образі Гіккії дав можливість М. Костомарову створити новий тип жінки в тогочасній українській історіографічній літературі.

Узагальнюючи художні ідеї осмислення жіночих образів М. Костомаровим, можна відзначити, що, на думку письменника, місце особистості в суспільстві визначає не стать людини, а соціокультурні чинники. М. Костомаров не протиставляє маскулінне та фемінне начала у своїх творах, а намагається згармоніювати характери героїв, зменшити відчуженість між чоловіком та жінкою, сприяти їх соціальному порозумінню, що приводить до вироблення нових ціннісних орієнтацій. Створені М. Костомаровим жіночі образи мають яскраво виражений національний характер, а також сповнені авторських інтерпретацій.

Мудра правителька Гіккія стоїть перед вибором між національним та особистим. Дівчина розуміє, що *«сердце и житейский рассудок должны умолкнуть пред помышлениями об общем благе»* [119, с. 363].

Отже, концепція жіночої особистості у творчості М. Костомарова вирізняється новаторством. Автор показує сильні характери, робить героїнь активними борцями за волю, свободу, незалежність, творячи в такий спосіб художній ідеал жінки. Митець наділив героїнь найкращими рисами національного жіночого характеру: духовною красою, добротою, шляхетністю, непохитністю, рішучістю, жертовністю. Відтак образ жінки у творчості М. Костомарова нерозривно пов'язаний з долею України та уособлює цілісний комплекс загальнолюдських та національних цінностей.

Справжній ідеал жінки у драмах митця – послідовна, сильна, цілісна натура, яка, опинившись у вкрай несприятливому становищі, не втрачає почуття гідності й залишається прикладом для наслідування наступним поколінням.

Російськомовна історична драма «Эллины Тавриды» посідає особливе місце у творчості М. Костомарова. У ній автор, звернувшись до античної спадщини, намагається не лише віднайти відповідності в минулому та сучасному, але й окреслити майбутнє. Саме загальновідомий матеріал дав змогу письменнику розкрити політичні проблеми сучасності та зазирнути в таємничі глибини людської душі.

З огляду на сказане вважаємо, що історична драма «Эллины Тавриды» М. Костомарова – твір патріотичного звучання, у якому органічно поєднані всі складники світоглядної системи автора. Попри еволюцію поглядів письменника на проблеми національного існування, зміну векторів його смислосубтєвих пошуків, усе ж констатуємо факт живучості саме «національного», власне українського нерва історії, адже ідея свободи, яка формувала духовне обличчя українців наперекір століттям поневолення, стала ключовою в останньому драматичному творі митця. М. Костомаров «одягає» її в античні шати, але наближає до реалій українського історичного простору, переносячи події твору на територію Криму. І наскрізь антична поетика «Эллины Тавриды» живиться всуціль романтичними імпульсами, утворюючи самобутній авторський текст.

Отже, у драматичних творах античної тематики М. Костомарова очевидною є співвіднесеність героїв художнього полотна з історичними відповідниками. Персонажами творів стали реальні особистості, котрі залишили помітний слід в історії. Їхня особливість полягає в тому, що вони не тільки є прототипами, яких письменник наділяє рисами, властивими багатьом людям, але й кожен із них репрезентує неповторну епоху з її подіями. При цьому вагомому значення набувають не стільки часові межі, скільки діяльність окремих осіб, їхній внесок в історію. Вдаючись до змалювання постатей з історичних епох, для яких характерними є глибокі протиріччя, автор обирає саме жанр драми, який сприяє розкриттю суспільних та особистих конфліктів.

П'єси М. Костомарова побудовані на типовому для класицизму конфлікті почуття й обов'язку, але у творенні людських характерів митець керується

засобами романтизму: утвердження цінності людської особистості, змалювання багатства її внутрішнього світу, визначення права на вільне життя.

### **Література до розділу**

24, 38, 52, 61, 83, 89, 97, 99, 101, 105, 107, 114, 119, 122, 123, 126, 129, 130, 156, 164, 183, 196, 206, 215, 218, 223, 225, 229, 231, 233, 238, 244, 254, 263, 264, 277, 278, 280.

## ВИСНОВКИ

Творчість М. Костомарова – визначного історика, письменника, літературознавця, фольклориста, педагога, літературного критика, одного із засновників Кирило-Мефодіївського братства – посідає центральне місце в історії української романтичної драматургії 30 – 40-х років XIX століття.

Хоча інтерес до історії перевищував усі інші, та М. Костомаров створив чимало високохудожніх літературних праць. Серед них – історичні трагедії «Сава Чалий» (1838) і «Переяславська ніч» (1841), дві драми з античної історії «Кремуций Корд» (1847) та «Эллины Тавриды» (1884), «Украинские сцены из 1649 года» (середина 1840-х рр.).

Драматургічний доробок М. Костомарова в національній літературній спадщині є своєрідним і новаторським явищем. Увібравши провідні тенденції світового й національного письменницького досвіду, М. Костомаров розширив жанрово-тематичні горизонти, стильову палітру української драматургії. Особлива його заслуга в утвердженні жанру історичної романтичної драми, яку розвинули його наступники – М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Л. Старицька-Черняхівська, В. Пачовський, Г. Хоткевич, І. Кочерга, К. Буревій, Г. Лужницький та інші українські драматурги.

На сучасному етапі розвитку українського літературознавства актуальною залишається потреба в концептуалізації, науковій конкретизації історичної драми як окремого жанрового різновиду. Дослідники неодностайні в поглядах на виокремлення такого жанру, хоча вважаємо, що в українському письменстві наявна значна кількість творів такого плану. Практично кожна мистецька доба долучилася до розбудови жанрового канону історичної драми. Прикладом цього є такі твори, як «Володимир» Ф. Прокоповича, «Милість Божа» невідомого автора, «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Кремуций Корд» М. Костомарова, «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші» М. Старицького, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Сон князя Святослава» І. Франка, «Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа», «Аппій Клавдій» Л. Старицької-Черняхівської, «Северин Наливайко», «Про що

тирса шелестіла» С. Черкасенка, «Сонце Руїни» В. Пачовського, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Іван Мазепа», «Ой Морозе, Морозенку», «Дума про Нечая» Г. Лужницького та інших.

Аналіз української історичної драматургії дає підстави виокремити систему її характерних ознак: усі п'єси цього жанру виявляють закорінений хронотоп, тобто вони прив'язані до конкретного часового виміру й географічного простору; у творах змальовано події, здебільшого переломні в бутті нації; увагу письменника зосереджено на уславленні національно-визвольних прагнень народу; митець творить художню модель минулого, доповнюючи правду вимислом, власною творчою уявою; реальні постаті зображені відповідно до світоглядних позицій автора, специфіки його художнього мислення; зміст драм такого плану зазвичай ідеологізований, відтак текст прочитуємо як рупор ідей письменника.

Жанр історичної драми, а загалом і будь-якого твору історичної тематики, актуалізовано в межах часи історичного життя нації, коли виникає потреба в розбудові державницьких ідей, у формуванні національної еліти, лідера, провідника, який зможе очолити національно-визвольні змагання. В історичній драмі порушено цілий комплекс проблем: свободи, історичної пам'яті, ренегатства, зради, колабораціонізму, патріотизму, вірності рідній землі тощо. Оскільки українські письменники довгий час творили в «ніч бездержавності» (Є. Маланюк), їхні твори перебирали на себе функцію плекання національної свідомості, збереження ідентичності, утвердження права на вільне існування. Очевидно, що історичні твори, крім естетичної, пізнавальної, виконували ще й суспільну місію національного пробудження українства.

Важливим етапом в поглибленні засадничих основ української історичної романтичної драматургії стала творчість М. Костомарова. Уже його перші спроби в цьому жанрі стали помітним явищем тогочасного літературного процесу. Принцип художнього історизму, яким він здебільшого послуговувався, базований на основі його інтелектуальних пошуків у царині минулого, на досягненнях ідейно-естетичної, філософської думки доби романтизму, а також на широкій

комунікації з провідними представниками тогочасної інтелігенції. Будучи насамперед істориком, М. Костомаров аналізував буття нації, спираючись на значну кількість наукових джерел, які він ретельно опрацьовував. Особливе чуття художнього слова сприяло неповторності стилю. Навіть наукові розвідки дослідника були написані живою мовою, із повним зануренням у життя народу, у пізнання його духовних горизонтів. Белетристичний талант привів ученого в літературу. У художньому просторі науковець мав більше можливостей для реалізації своїх думок, оскільки тут могла активно працювати фантазія, втілюватися мистецьке бачення питань історичного розвитку народу.

В історичній драматургії М. Костомарова порушені актуальні проблеми загальнолюдського і національного звучання, відображені різні епохи в історичному бутті українців, змодельовані самотутні людські характери, що поповнили галерею яскравих образів української літератури доби романтизму.

Новим словом у розвитку української драматургії початку ХІХ століття стала драма М. Костомарова «Сава Чалий». Головний герой твору, з одного боку, є виразником правди й свободи, а, з іншого, – піддається власним, часом егоїстичним, устремлінням, що зумовлює його трагедію. М. Костомаров показує різні рівні конфлікту у творі, що було новим для драми того часу. Конфлікт розвинений як у зовнішній площині (зіткнення Сави із козаками, протиборство із батьком, конкуренція із Гнатом), так і у внутрішній (психологічний конфлікт у душі Сави).

Слід наголосити, що автор відійшов від фольклорного трактування образу Сави Чалого як зрадника, якому немає виправдання. Він поглиблює інтерпретацію цієї постаті, показуючи причини, що призвели до трагедії Сави.

По-новому трактовано історичні проблеми і в наступній драмі письменника «Переяславська ніч», що випередила свій час завдяки жанровій формі. Аналіз твору М. Костомарова свідчить про синтез та взаємопроникнення літературних родів. Міжжанровий синкретизм указує на здатність художнього тексту реагувати на суспільні зміни. На тлі драматичних сторінок історії українського народу письменник порушує й вказує можливий шлях подолання

проблем своєї доби. Автор змальовує виняткових героїв, які виявляють високу громадянську й національну самосвідомість, духовну міцність, відданість народним ідеалам. Почуття патріотизму, честі, гідності підносять їх над ворогами, що вирізняються продажністю, підступністю, жорстокістю. Тому навіть за умови загибелі героя драматург проголошує торжество добра, справедливості, правди. У «Переяславській ночі» окреслено конфлікт між християнською спрямованістю людського буття і збройною, кривавою боротьбою за національне визволення. М. Костомаров на перший план виводить духовний чинник, тому виразником його світоглядних позицій є священник Анастасій. Лисенко, який хоче будувати державу шляхом кривавих змагань, у кінці твору пристає до позиції священнослужителя. Драма має трагічне забарвлення, адже ключові персонажі гинуть. «Переяславська ніч» генетично зв'язана з драмою ідей.

«Украинские сцены из 1649 года» за своєю природою є історико-художнім текстом п'єси. Вона позначена високою достовірністю зображених автором подій і постатей, про що свідчить подальше включення матеріалу в монографію М. Костомарова «Богдан Хмельницький». Драматург інтерпретує історичні факти відповідно до ідейного спрямування, розкриває світогляд дійових осіб. М. Костомаров моделює власну концепцію образу Богдана Хмельницького, яка має виразну ідеалізацією провідника народу у визвольних змаганнях 1648–1654 рр. Для письменника важливими були державницькі прагнення гетьмана, поєднані з ідеями християнства. Релігійний струмінь, отже, окреслюється і в цьому творі.

Яскравим свідченням вдалого опрацювання античного матеріалу у творчості М. Костомарова є драми «Кремуций Корд» та «Эллины Тавриды», у яких простежено синтез античності та сучасності. Письменник вдається до алюзій, зіставляючи епоху правління імператора Тиберія з правлінням царя Миколи I («Кремуций Корд»), співвідносячи події, висвітлені істориком Костянтином Порфірородним у праці «Про управління державою», з добою національно-визвольних змагань українського народу («Эллины Тавриды»).

Російськомовність п'єс пояснюємо кількома причинами: утисками цензури (писати російською було не так небезпечно, як українською), браком українських видань, орієнтацією автора на широку аудиторію, зокрема прагненням привернути увагу елітних кіл до долі України. Цінність цих творів зумовлена передусім тим, що об'єктом художнього зображення в них були український світ і національні типи характерів. Специфікою авторської рецепції античного тексту є осягнення давньої спадщини крізь призму національних традицій засад українського романтизму, що збагатило тематику вітчизняної драматургії.

М. Костомаров художньо моделює історію шляхом відтворення постатей видатних особистостей. Він вдається до змалювання як вітчизняних, так і світових історичних персоналій, що засвідчує намагання письменника відтворити широку панораму українського життя на тлі європейських реалій давноминулих часів. У драматургії М. Костомарова представлено як чоловічі, так і жіночі образи. Характерною рисою творчого почерку митця-романтика є прагнення показати внутрішній світ своїх персонажів. У кожній із його драм – «Саві Чалому», «Переяславській ночі», «Украинских сценах из 1649 года», «Кремуцие Корде», «Эллинах Тавриды» – спостерігаємо сильні, вольові характери, які зображені з психологічною майстерністю. Цікавими постають у творах жіночі образи. Жінка стає одним із важливих учасників подій, змальованих у текстах п'єс, а подекуди навіть і виразником авторської позиції (наприклад, Гіккія із «Эллины Тавриды»).

На тлі традиційних жіночих образів української драматургії 10 – 30-х років XIX століття вирізняється постать Катерини з драматичних сцен «Сава Чалий» М. Костомарова. Її образ подано в динаміці. На початку твору дівчина постає скромною та несміливою, але на шляху захисту свого кохання виявляє рішучість та категоричність. Характер і вчинки дівчини засвідчують притаманну їй чоловічу силу волі. Поруч із цим вражає її шанобливе ставлення до близьких людей, вірність великому коханню й готовність до самопожертви. Автор утілює в її образі кращі жіночі риси, що базуються на цінностях народної моралі.

Суспільним обов'язком, готовністю пожертвувати особистим заради спасіння рідного народу вирізняється образ Марини, окреслений



М. Костомаровим у трагедії «Переяславська ніч». Новаторський характер героїні полягає в причетності до загальнонародних інтересів: своє кохання дівчина приносить у жертву заради обов'язку перед батьківщиною. Сміливість у вчинках, моральність і самовідданість, палке кохання й високий патріотизм вирізняють прекрасну представницю жіноцтва. Прагнення свободи для рідного народу спричинює перемогу патріотичного обов'язку над особистим почуттям.

На творення концепції жінки нового типу впливають особливості світогляду драматурга. Образи Катерини, Марини та Гіккії є носіями авторських ідей. Автор психологізує образи, зображує сильні характери, робить їх активними борцями за волю, свободу, незалежність, творячи в такий спосіб художній ідеал жінки. У зображенні людських характерів драматург керується характерними для романтизму засобами: утвердження цінності людської особистості, змалювання багатства її внутрішнього світу, визначення права на вільне життя. Письменник виходить за межі усталеного статусу жінки в суспільстві, який підкреслювався в попередній літературній традиції. Жіночі постаті у драмах М. Костомарова наділені рішучістю та силою духу. У жінок різна доля, проте їх об'єднує непримиренність до несправедливості, відчуття власної гідності та здатність до дії.

Жіночі образи в драмах митця репрезентовано через призму загальнолюдських і національних цінностей. Митець наділяє персонажів своїх драм – Катерину («Сава Чалий»), Марину («Переяславська ніч»), Гіккію («Эллины Тавриды») – рисами мужності і відваги, непохитною вірністю громадянському обов'язку. На прикладі головних героїнь драматичних творів М. Костомарова розкрив образ-ідеал жінки, що не мислить себе поза межами своєї нації, гостро сприймає несправедливість та вважає своїм обов'язком протистояти їй. В образах жінок-патріоток письменник виявив своє бачення призначення й ролі жінки в тогочасному суспільстві. Типологічно спорідненими із героїнями драм М. Костомарова є персонажі драматургії письменників-модерністів Лесі Українки, В. Пачовського, Г. Хоткевича В. Винниченка та інших.

П'єси з української дійсності «Сава Чалий», «Переяславська ніч», «Украинские сцены из 1649 года», дві драми з античної історії «Кремуций Корд» та «Эллины Тавриды» стали органічною частиною української літератури доби романтизму і засвідчили хист М. Костомарова як драматурга, який зумів історичне буття репрезентувати в майстерній художній формі.

Системний аналіз історично-романтичних п'єс М. Костомарова засвідчив, що автор збагатив українське письменство актуальною тематикою і проблематикою, новими драматичними жанрами, засобами художньої інтерпретації історичного минулого.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Айзеншток І. Перша дисертація Костомарова. *Україна*. 1925. № 3. С. 21-27.
2. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози). *Українська мова і література в школі*. № 8. 1987. С. 14-20.
3. Андрущенко Т. Романтизм та діалектика естетичного. *Вища освіта України*. Київ : Педагогічна преса, 2001. № 1. С. 70-78.
4. Аникст А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. М. : Наука, 1980. 343 с.
5. Аникст А. Теория драмы на западе во второй половине XIX века. М. : Наука, 1988. 311 с.
6. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М. : Наука, 1967. 455 с.
7. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М. : «Советский писатель», 1974. 607 с.
8. Антонович В. Н. И. Костомаров как историк. *Киевская старина*. 1885. Т. 12. С. 26-34.
9. Антонович Д. Триста років українського театру 1619-1919. Прага : Укр. громад.вид. фонд, 1925. 272 с.
10. Арістотель Поетика. К. : Мистецтво, 1967. 136 с.
11. Артюх В. Історіософія Миколи Костомарова. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки*. Харків, 2012. № 995. Вип. 46. С. 128-133. Електронний ресурс. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhITK\\_2012\\_995\\_46\\_30](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhITK_2012_995_46_30).
12. Артюх В. Історіософія М. Костомарова та романтизм. *Суспільно-політичні процеси на українських землях: історія, проблеми, перспективи*: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, 20 травня 2011 р. / Ред. кол.: К. К. Васильєв, В. М. Власенко, А. В. Гончаренко та ін.; за заг. ред. С. І. Дегтярьова. Суми : СумДУ, 2011. Ч. 2. С. 3-5.

13. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. К. : Держ. вид-во образотворч. мист-ва і муз. літ-ри, 1963. 408 с.

14. Баган О. Літературний романтизм: ідеологія, естетика, стиль. *Дивослово*. 2011. № 3. С. 35-46.

15. Багрянородный К. Об управлении империей. Електронний ресурс. Режим доступу [http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Konst\\_Bagr\\_2/index.phtml?id=6412](http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Konst_Bagr_2/index.phtml?id=6412).

16. Барвінський О. Погляди Миколи Костомарова на задачі української інтелігенції й літератури. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Львів : Накладом Т-ва імені Шевченка, 1918. Т. 126-127. С. 81-103.

17. Бежнар Г. Консолідує значення концепту релігійності в контексті історіософських студій М. Костомарова. *Нова парадигма*. К. : Вид-во імені М. П. Драгоманова, 2014. Вип. 120. С. 65-74.

18. Блик О. Формування світогляду М. Костомарова крізь призму біографічного методу. *Дивослово*. 2015. № 2. С. 48-52.

19. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму: основні параметри каталогізації та ідентифікації: дис. ... докт. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури. К., 1998. 392 с.

20. Богданова І. Стилїстика художнього простору у творчості харківських поетів-романтиків 20-40 років XIX столїття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01; Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Х., 2002. 18 с.

21. Богдашина О. Роль М. І. Костомарова у формуванні та розповсюдженні української національної ідеї (1857-1885). *Історіографічні дослідження в Україні: збірник наукових праць*. К. : НАН України. Інститут історії України, 2018, Вип. 28. Доповіді та матеріали Міжнародної наукової конференції «Микола Костомаров і Україна» (16-17 травня 2017 р., Київ-Прилуки). С. 68-80.

22. Бойко Н. Українська історична проза другої половини XIX ст. (історичні джерела та художній дискурс): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. К., 2002. 20 с.

23. Буало Н. Мистецтво поетичне. К. : Мистецтво, 1967. 136 с.

24. Буряк Л. Науково-творча спадщина М. І. Костомарова крізь призму історичної фемінології. *Історіографічні дослідження в Україні*. К., 2008. Вип. 19. С. 348-363.
25. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 397 с.
26. Вашкевич Г. Из воспоминаний о Николае Ивановиче Костомарове. *Киевская старина*. 1895. № 4. С. 34-62.
27. Ващенко В. Порівняльний аналіз історіософських поглядів М. Костомарова та В. Антоновича. *Київська старовина*. 2006. № 4. С. 61-69.
28. Верлата А. Поетика драматургії Василя Пачовського: своєрідність модерністського художнього мислення: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2017. 25 с.
29. Верстюк В. Соціокультурне середовище і процес формування світогляду М. Костомарова. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2011. Т. 21: На пошану професора О. М. Завальнюка. С. 52-63.
30. Верстюк В. Українсько-московські відносини 1648-1657 рр. в оцінці М. Костомарова. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. Т. 24. С. 62-75.
31. Вилка Л. Віра Христова як основа закону: релігія в житті і творчості Миколи Костомарова. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Чернівці : БДМУ, 2016. № 4. С. 79-82.
32. Віннічук А. Художній світ історичної прози Миколи Сиротюка. *Київська старовина*. 2007. № 4. С. 154-170.
33. Возняк М. Історія української літератури: у 2 кн. Вид. 3-е. Кн. 2. Львів : Світ, 2006. 484 с.
34. Возняк М. Кирило-Методіївське Братство. Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1921. 240 с.
35. Ган Йонг-Сук Кирило-Методіївське братство і питання сучасної

української національної ідентичності. *Всесвіт*. 2003. № 11-12. С. 164-170.

36. Гарасим Я. Фольклористична методологія Миколи Костомарова: культурно-історичні виміри. *Гарасим Я. Нариси до історії української фольклористики: Навч. посіб.* К. : Знання, 2009. С. 105-125.

37. Гегель Г. В. Ф. Лекції з естетики. *Мислителі німецького романтизму / Упорядники Л. Рудницький, О. Фешовець.* Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 588 с.

38. Гермайзе О. Костомаров в світлі автобіографії. *Україна*. 1925. № 3. С. 79-87.

39. Гоголь Н. Полное собрание сочинений: В 14 т. М. : Изд-во АН СССР, 1940. Т. 10: Письма. 1820-1835. 540 с.

40. Гончар О. Джерела сучасного костомаровознавства: міждисциплінарний підхід. *Історіографічні дослідження в Україні*. К., 2017. Вип. 27. С. 6-16.

41. Гончар О. «Людина науки, закохана в неї...» (М. І. Костомаров). *Український історичний журнал*. К., 2007. № 2. С. 107-113.

42. Гончар О. Микола Костомаров: постать історика на тлі епохи. К. : Інститут історії України НАН України, 2017. 274 с.

43. Гончар О. Микола Костомаров у пошуках історичного портрета Івана Мазепи (за епістолярними джерелами). *Український історичний журнал*. К., 2010. № 1. С. 190-199.

44. Гончар О. Міжнародна наукова конференція «Микола Костомаров і Україна». *Український історичний журнал*. К., 2017. № 3. С. 206-207.

45. Гончар О. Образ Переяслава у рецепції М. Костомарова та А. Яковліва: порівняльний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Посвіт, 2016. Вип. 15. С. 31-38.

46. Гончар О. Образ українського інтелектуала ХІХ ст. (Микола Костомаров). *Український історичний журнал*. К., 2017. № 4. С. 68-82.

47. Гончар О. Осягнення Миколою Костомаровим історичного образу Богдана Хмельницького у світлі епістолярної спадщини. *Історіографічні*

*дослідження в Україні*. К., 2013. Вип. 23. С. 65-92.

48. Гончар О. Проблеми історії та культури України в епістолярній спадщині М. І. Костомарова: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.06; НАН України. Ін-т історії України. К., 2008. 20 с.

49. Гончар О. Сучасне костомаровознавство: основні тенденції розвитку. *Історіографічні дослідження в Україні*. К., 2016. Вип. 26. С. 71-82.

50. Гончар О. Творча спадщина Миколи Костомарова в сучасній українській історіографії. *Історіографічні дослідження в Україні*. К., 2014. Вип. 25. С. 153-180.

51. Гончар О. Українське романтичне історіописання у світі сучасного костомаровознавства. *Дисциплінарні виміри української історіографії: Колективна монографія* / Відп. ред. та керівник авт. колективу О. А. Удод. К. : НАН України. Ін-т історії України, 2015. С. 63-115.

52. Гончар О. Штрихи до біографії Миколи Костомарова та його родини. *Український історичний журнал*. К., 2013. № 6. С. 186-194.

53. Гончар О. Українофільська діяльність М. Костомарова у дзеркалі його епістолярю (середина 1850-х – поч. 1860-х рр.). *Український історичний журнал*. К., 2010. № 6. С. 34-50.

54. Грабовська І. Передумови формування ідей рівності жінок та чоловіків у вітчизняній історіософській традиції (на прикладі творчої спадщини Миколи Костомарова). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. С. 26-28.

55. Грабовська М. Синтез ідей романтизму і народності у творчості діячів Кирило-Мефодіївського братства (Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Тарас Шевченко). *Мандрівець*. Тернопіль, 2015. № 6. С. 16-20.

56. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. 1. / Упоряд. В. В. Яременко; Авт. передн. П. П. Кононенко. К. : Либідь, 1993. 392 с.

57. Грушевський М. Костомаров і Новітня Україна. *Україна*. 1925. № 3. С. 3-20.

58. Грушевський М. Українська історіографія і Микола Костомаров.

Пам'яті М. Костомарова в двадцять п'яти роковини його смерти (7/IV.1885). *Грушевський М. Твори: у 50 т. / редкол.: П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін.* Львів : Видавництво «Світ». 2005. Т. 2. С. 397-411.

59. Гуляк А. Становлення українського історичного роману: монографія. К. : Міжнародна фінансова агенція, 1997. 293 с.

60. Гучко Г. Кирило-Мефодіївська традиція в українській духовній культурі (IX – перша половина XIX ст.): автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.05; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Л., 2005. 18 с.

61. Гендер і культура: зб. ст. / упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. К. : Факт, 2001. 224 с.

62. Дем'янівська Л. Іван Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Життя і творчість: Навч. посібник. К. : Либідь, 1995. 144 с.

63. Дем'янівська Л. Українська драматична поема: (Проблематика, жанрова специфіка). К. : Вища школа, 1984. 160 с.

64. Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX століття: методологічний дискурс: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.07; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2006. 36 с.

65. Донік О. Співробітництво Миколи Костомарова з журналом «Киевская старина» (1882-1884 рр.). *Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини.* Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. Вип. 12. С. 220-224.

66. Дорошенко Д. Микола Іванович Костомаров. Київ-Ляйпціг, 1920. 97 с.

67. Драй-Хмара М. Бояриня. *Дзвін.* Львів, 1991. № 2. С. 147-154.

68. Дудніков М. Вимисел та домисел (до проблеми історичної та художньої правди). *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки.* Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2012. № 3. С. 81-85.

69. Дутко О. М. І. Костомаров як викладач і педагог у спогадах сучасників. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи.* Умань : Софія, 2007. № 23. С. 165-175.

70. Дутко О. Педагогічні ідеї М. І. Костомарова у контексті



просвітницького руху в Наддніпрянській Україні XIX століття: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01; Ін-т педагогіки НАПН України. К., 2010. 20 с.

71. Дутко О. Про періодизацію педагогічної і науково-просвітницької діяльності М. Костомарова (1817-1885). *Історико-педагогічний альманах* / АПНУ; Уманський держ. пед. ун-т ім. Павла Тичини; Всеукр. асоц. істориків педагогіки. Київ; Умань, 2009. Вип. 2. С. 19-24.

72. Етнографічні писання Костомарова / За ред. М. Грушевського. К. : Державне видавництво України, 1930. 380 с.

73. Єгоров В. Ідейно-світоглядні основи обґрунтування М. І. Костомаровим національних та культурних особливостей українського народу (1830-1840 рр.). *Гілея: науковий вісник*. К., 2015. Вип. 96. С. 443-453.

74. Єгоров В. Проблема віросповідання та національності в творчості М. І. Костомарова (1817-1885). *Гілея: науковий вісник*. К., 2014. Вип. 84. С. 138-144.

75. Єгоров В. Український та російський народи у творчій спадщині М. І. Костомарова. *Гілея: науковий вісник*. К., 2014. Вип. 80. С. 58-64.

76. Єрмоленко С. Активний суб'єкт історії народу – мова (Микола Костомаров про українську мову). *Українська мова*. К., 2017. № 4. С. 3-13.

77. Єфремов С. Історія українського письменства. К. : «Феміна», 1995. 688 с.

78. Запорожская старина. Издание Измаила Срезневского. Харьков : В Университетской типографии, 1833. Часть I. Кн. I. 132 с.

79. Захарченко В. Михайло Драгоманов про життя і творчість Миколи Костомарова. *Емінак: Науковий щоквартальник*. Миколаїв, 2007. № 2(2). С. 41-44.

80. Захарченко В. О. С. Грушевський про життя і творчість М. І. Костомарова. *Інтелігенція і влада*. 2005. Вип. 5. С. 158-165.

81. Землянський А. Історична свідомість як детермінанта гармонізації розвитку студентської молоді в полікультурному суспільстві. *Versus*. 2014. № 2 (4). С. 39-44.

82. Зеров М. М. І. Костомаров. *Українське письменство XIX ст.* Від

*Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті.* Дрогобич : Відродження, 2007. С. 79-84.

83. Зленко Г. Кілька рисок до портрета Миколи Костомарова. *Науковий світ.* К., 2010. № 9. С. 12-13.

84. Исупов К. Философия и эстетика истории в литературной классике XIX века. *Литература и история (исторический процесс в творческом сознании русских писателей и мыслителей XVIII-XX вв.)* / отв. ред. Ю. В. Стенник. СПб. : Наука, 1997. Вып. 2. С. 110-144.

85. Іванко А. Український Кремуцій Корд М. І. Костомаров. *Історія України.* 2003. № 10 (314). С. 1-9.

86. Іваннікова Л. Микола Костомаров та Ізмаїл Срезневський: захоплення, наслідування, розчарування (до 200-річчя з дня народження Миколи Костомарова). *Слов'янський світ.* К., 2016. Вип. 15. С. 3-26.

87. Іванова Л. Державницька концепція М. Костомарова. *Історичний журнал.* К., 2009. № 2. С. 27-35.

88. Іванова Л. Постать Богдана Хмельницького в українському інтелектуальному середовищі 30-60-х рр. XIX ст. *Наука і суспільство.* К., 2017. № 9/10. С. 2-12.

89. Івашків В. Українська романтична драма 30-80-х років XIX ст. К. : Наук. думка, 1990. 144 с.

90. Ільницький М. Історія мисляча. *Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади.* Львів, 2005. С. 81-95.

91. Ільницький М. Людина в історії (Сучасний український історичний роман). К. : Дніпро, 1989. 356 с.

92. Історія русів / Укр. пер. І. Драча; [Передм. В. Шевчука; Прим. Я. Дзири, І. Дзири; Іл. О. Штанка]. 2-ге вид. К. : Веселка, 2003. 366 с.

93. Калениченко Н. Українська література XIX ст.: Напрями, течії. К. : Наукова думка, 1977. 315 с.

94. Камінчук О. Поетика української романтичної лірики (Проблеми просторової організації поетичного тексту). К. : ТОВ «ЛТД», 1998. 160 с.

95. Кашуба М. Німецький та український романтизм: спроба зіставлення. *Зб. наук. праць з філософії та філології*. Вип. 12. Німецька традиція в філософії, гуманітаристиці та культурі. Одеса, 2008. С. 167-177.
96. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. К. : Дніпро, 1981. Т. 6. 639 с.
97. Клименко Т. Постать Тараса Шевченка в житті Миколи Костомарова. *Архіви України*. К., 2014. № 2. С. 73-77.
98. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Юрій Іванович Ковалів. Т. 1. К. : ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
99. Ковпик С. Поетика загального компонування твору української драматургії першої половини ХІХ ст. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 6 (217). Ч. І. Луганськ : ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2011. С. 62-73.
100. Козак С. Український преромантизм: (Джерела, замовлення, контексти, витоки). Варшава : Uniw. Warszawski, 2003. 226 с.
101. Козачок Я. Концепція нації як духовної спільноти в художній та публіцистичній творчості Миколи Костомарова: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2004. 40 с.
102. Козачок Я. Микола Костомаров в оцінці Івана Франка. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*. Львів, 2010. Т. 2. С. 464-470.
103. Козачок Я. Націєтворчий характер прозових текстів Миколи Костомарова. *Studia Methodologica : [науковий збірник]* / гол. ред. О. Лещак; відп. ред. І. Папуша; редкол.: О. Куца, Т. Волкова, Р. Гром'як [та ін.]. Тернопіль : ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 164-173.
104. Козачок Я. Панорамність висвітлення національного концепту в публіцистиці Миколи Костомарова. *Наукові записки Інституту журналістики*. К., 2014. Т. 54. С. 20-27.
105. Козачок Я. Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова).

К : НАУ, 2004. 352 с.

106. Козачок Я. Українсько-польські взаємини в освітленні Миколи Костомарова (між тактикою і стратегією). *Historia - Interpretacja - Reprezentacja. Podred. M. Brodnickiego, M. Żmudzkiej-Brodnickiej*. Gdańsk: AthenaeGedanenses, 2017. Т. 4. С. 279-291.

107. Козачок Я. В., Чекалюк В. В. Горизонти українотворення в публіцистиці М. І. Костомарова: навч. посіб. К. : НАУ, 2013. 336 с.

108. Козлов А. Українська дожовтнева драматургія: еволюція жанрів: навч. посібник. К. : Вища шк., 1991. 200 с.

109. Коляда І. Микола Іванович Костомаров: штрихи до історичного портрета (1817-1885): до 200-річчя від дня народження визначного вченого, письменника, громадського діяча Миколи Костомарова. До 170-річчя діяльності «Кирило-Мефодіївського товариства». Далі буде. *Історія в рідній школі: Науково-методичний журнал*. К., 2017. № 7/8. С. 51-57.

110. Коляда І. Поняття «інтелігенція»: історіософські конструкції Миколи Костомарова, Івана Франка та Михайла Драгоманова. *Історія. Філософія. Релігієзнавство*. К., 2008. № 3. С. 11-15.

111. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. Львів : «Вища школа», 1983. 224 с.

112. Кононенко П., Кононенко Т., Пономаренко А. Творець «Книги буття українського народу». К. : НДІУ, 2007. 40 с.

113. Кормилов С. Теоретические аспекты художественного историзма. *Проблема историзма в русской советской литературе (60-80-е годы)*. М. : Наука, 1986. С. 67-97.

114. Костомаров М. Автобіографія. *Костомаров М. Історичні постаті / Перекл. І. С. Голуб*. Дніпропетровськ : Січ, 2008. С. 301-594.

115. Костомаров М. Богдан Хмельницький: Історична монографія. Дніпропетровськ : Січ, 2004. 843 с.

116. Костомаров М. Дві руські народности / Пер. О. Кониського. Передне слово Д. Дорошенка. Київ-Лайпціг : Українська накладня, 1920. 42 с.

117. Костомаров М. Закон Божий (Книга буття українського народу. К. : Либідь, 1991. 40 с.

118. Костомаров М. Історичні постаті / Перекл. І. С. Голуб. Дніпропетровськ : Січ, 2008. 618 с.

119. Костомаров М. Твори: В 2 т. К. : Дніпро, 1990. Т. 1: Поезія; Драми; Оповідання. 538 с.

120. Костомаров М. Чернігівка. *Костомаров М. Твори: В 2 т.* К. : Дніпро, 1990. Повісті. С. 582-739.

121. Костомаров Н. Об историческом значении русской народной поэзии. *Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства.* К. : Либідь, 1994 С. 44-200.

122. Костомаров Н. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке. *Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства.* К. : Либідь, 1994. С. 280-296.

123. Костомаров Н. Последние дни жизни Николая Ивановича Костомарова. *Киевская старина.* 1895. № 4. С. 1-19.

124. Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. М., 2008. 640 с.

125. Костомаров Н. Споминки про Шевченка. *Спогади про Тараса Шевченка: збірник.* К. : Дніпро, 2010. С. 173-176.

126. Кочерга С. Південний берег Криму в житті і творчості українських письменників XIX ст. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://ruthenia.info/txt/kochergas/metod.html#%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9F%D0%90%D0%9D%20%D0%A0%D0%A3%D0%94%D0%90%D0%9D%D0%A1%D0%AC%D0%9A%D0%98%D0%99>.

127. Кудрявцев М. Драма ідей як естетична проблема. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки.* 2013. Вип. 33. С. 173-179.

128. Кудрявцев М. Драма ідей як художнє явище: національний та світовий контекст. *Проблеми сучасного літературознавства.* Одеса : Астропринт, 2014.

Вип. 19. С. 31-41.

129. Кузьма О. Біографічний аспект драми «Кремуций Корд» М. Костомарова. *Історіографічні дослідження в Україні: збірник наукових праць*. Вип. 28. Доповіді та матеріали Міжнародної наукової конференції «Микола Костомаров і Україна» (16-17 травня 2017 р., Київ-Прилуки). К. : НАН України, Інститут історії України, 2018. С. 315-326.

130. Кузьма О. Драматургічна майстерність М. Костомарова («Кремуций Корд»). *М. Костомаров і його епоха: текст і контексти: зб. наук. праць*. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 63-72.

131. Куліш П. Воспоминания о Н. И. Костомарове. *Хроніка-2000*. К., 2009. Вип. 78. С. 205-228.

132. Левицька О. Переосмислення змісту та значення першої дисертації М. І. Костомарова «Про причини і характер унії в Західній Росії». *Схід*. К., 2015. № 3. С. 38-44.

133. Левицька О. Розуміння сутності, класифікації та походження релігії у творах М. І. Костомарова. *Схід*. К., 2015. № 4. С. 40-45.

134. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков; Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.

135. Лемещенко К. Питання політичного лідерства у творчій спадщині М. І. Костомарова. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]*. Сер.: Політологія. Миколаїв, 2008. Т. 93, Вип. 80. С. 116-118.

136. Лемещенко К. Розвиток політико-правової теорії лібералізму у творчій спадщині М. І. Костомарова: автореф. дис. ... канд. політ. наук : 23.00.0; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. К., 2010. 18 с.

137. Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. Москва – Ленинград : Academia, 1936. 455 с.

138. Липківська А. Світ у дзеркалі драми. К. : Кий, 2007. 356 с.

139. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка,

Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

140. Лобас П. Драматургія Миколи Костомарова: традиції, новації, інтерпретація у вимірах часу. *Микола Костомаров у вимірах сучасності (до 190-річчя від дні народження М. І. Костомарова)*. Збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції. Рівне : Волинські обереги, 2007. С. 134-155.

141. Лук М. Микола Костомаров: історіософія та соціальна філософія українського романтизму. *Молода нація: альманах*. К., 2002. № 1 (22). С. 28-89.

142. Лук М. Феномен ментальності народу в історіософських концепціях українських романтиків (М. Костомаров і П. Куліш). *Освіта і управління: Науково-практичний журнал*. К., 2005. Том 8, Ч. 3/4. С. 119-130.

143. Лук М. Феномен ментальності народу в історіософських концепціях українських романтиків (М. Костомаров і П. Куліш). *Освіта і управління: Науково-практичний журнал*. К., 2006. Том 9, Ч. 2. С. 99-120.

144. Луняк Є. Рецензія: Пінчук Ю. Вибрані студії з костомарознавства. *Київська старовина*. 2012. № 3. С. 165-167.

145. Магуза Г. Переяславська рада в оцінці Дмитра Бантиш-Каменського та Миколи Костомарова. *Берегиня*. 2004. № 4. С. 19-29.

146. Максимович М. Малоросійскія песни. Москва : В типографіи Августа Семена, при Императорской Медико-Хирург. Академіи, 1827. 234 с.

147. Максимович М. Украинские народные песни, изданные Михаилом Максимовичем. Ч. 1. Кн. 1: Украинские думы; кн. 2: Песни козацкие былевые ; кн. 3: Песни козацкие бытовые. Москва : В Университетской типографии, 1834. 180 с.

148. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 352 с.

149. Малютіна М. Явище жанрової інтерактивності у драматургії І. Карпенка-Карого. *Слово і час*. К., 2008. № 1. С. 53-60.

150. Маркевич М. І. Постать Миколи Костомарова в історіографічній рефлексії Дмитра Багалія. *Вісник Черкаського університету. Історичні науки*. Черкаси, 2013. № 9. С. 43-47.

151. Мельничук Б. Драматична поема як жанр. Літературно-критичний нарис. К. : Дніпро, 1981. 143 с.

152. Мельничук О. Національна проблематика у творчості М. Костомарова та Я. Мамонтова в контексті романтичної та модерністської культур. *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків, 2012. № 4. С. 167-171.

153. Михайленко С. Народ у вітчизняній історіографії другої половини ХІХ – початку ХХ століття. *Київська старовина*. 2008. № 5. С. 27-39.

154. Михайленко С. Становлення народницької вітчизняної історіографії (середина ХІХ – початок ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.06; Переяслав-Хмельницький, 2010. 20 с.

155. Мінц М. Життєвий шлях М. І. Костомарова. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]*. Сер.: *Політологія*. 2012. Т. 204, Вип. 192. С. 37-40.

156. Міцкевич А. Конрад Валленрод. *Рильський М. Твори в 10 т.* К.:, 1961. Т. 7. С. 343-416.

157. Міяковський В. Костомаров у Рівному. *Україна*. 1925. № 3. С. 28-66.

158. Мороз Л. Драматургія. *Історія української літератури ХІХ століття: У 2 кн. Кн. 1: Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського*. К. : Либідь, 2005. С. 595-616.

159. Нагорна Л. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії. К. : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2012. 328 с.

160. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. К. : Дніпро, 1988. 395 с.

161. Некряч О. Основні концепти історіософії Тараса Шевченка і Миколи Костомарова. *Шевченкознавчі студії*. К., 2008. Вип. 11. С. 160-165.

162. Некряч О. В. Художній історизм як парадигмальна категорія творчості Миколи Костомарова-прозаїка автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. К., 2013. 19 с.

163. Немченко Г. Жанр історичної драми в українській літературі ХІХ



століття. *Література. Театр. Суспільство: збірник наукових праць*: у 2 т. Т. 1. Херсон : Айлант, 2007. С. 111-115.

164. Ненадкевич Є. Українська жінка. *Дивослово*. 2001. № 2. С. 52-56.

165. Новиков А. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків : Сага, 2011. 407 с.

166. Новиков А. Українська історія крізь призму драматургії Миколи Костомарова. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса, 2017. № 26. Т. 1. С. 53-55.

167. Ольхіна Н. Костомаров як історик християнської козацької республіки. *Сторінки історії: збірник наукових праць*. К., 2009. Вип. 29. С. 21-29.

168. Онишкевич Л. Вина й відповідальність за Переяславську угоду у драмі. *Слово і час*. К., 2008. № 1. С. 47-52.

169. Павлишин М. Костомаров, рецензенти, публіка. *Кур'єр Кривбасу*. Кривий Ріг, 2015. № 311-312-313. С. 259-283.

170. Пасько І. «Костомарівська» наука і шевченківська поезія на тлі доби. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. К. : ВПЦ «Київський університет», 2006. С. 18-21.

171. Пасюк І. Основні концепти історіософії Миколи Костомарова. *Матеріали Міжвузівського семінару на тему: «Історіософські та державницькі концепції в розвитку української соціально-філософської та політико-правової думки (до 200-річчя від дня народження М. І. Костомарова)»*. Луцьк : ЛНТУ, 2017. С. 15-17.

172. Пахарев А. Політичне лідерство: історико-політологічний контекст і сучасне становище: автореф. дис... д-ра політ. наук: 23.00.02; НАН України. Ін-т політ. і етнонац. дослідж. К., 2003. 32 с.

173. Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література: Підручник. К. : Либідь, 2001. 718 с.

174. Підгорна Л. Микола Костомаров в оцінках Івана Франка. *Українське літературознавство*. Львів, 2012. Вип. 76. С. 167-172.

175. Підгорна Л. Микола Костомаров і доба романтизму: національна

самобутність. *Українське літературознавство*. Львів, 2013. Вип. 77. С. 62-71.

176. Підгорна Л. Творчість Миколи Костомарова як вияв національної самобутності у добу романтизму. *Українознавчий альманах*. К., 2013. Вип. 11. С. 273-276.

177. Підгорна Л. Фольклористична діяльність Миколи Костомарова (методологічний аспект): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.07; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2006. 18 с.

178. Пільгук Початки романтизму в українській літературі і творчість М. Костомарова. *Пільгук І. У пошуках художньої правди*. К., 1969. С. 52-73.

179. Пінчук Ю. Исторические взгляды Н. И. Костомарова: Критический очерк. К. : Наук. думка, 1984. 187 с.

180. Пінчук Ю. Вибрані студії з костомаровознавства. К. : Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2012. 608 с.

181. Пінчук Ю. Відображення елементів української національної ідеї в науковій творчості М. І. Костомарова. *Український історичний журнал*. К., 2007. № 2. С. 78-89.

182. Пінчук Ю. З історії творчих взаємин П. О. Куліша та М. І. Костомарова. *Історичний журнал*. К., 2009. № 6. С. 95-99.

183. Пінчук Ю. Микола Іванович Костомаров. К. : Наук. думка, 1992. 233 с.

184. Пінчук Ю. Монографія М. Костомарова «Мазепа» як чинник формування самоусвідомлення української нації. *Історичний журнал*. К., 2009. № 1. С. 3-18.

185. Пінчук Ю. Питання національного самоусвідомлення у студії М. Костомарова «Гетманство Бруховецького». *Український історичний журнал*. К., 2010. № 1. С. 179-190.

186. Пінчук Ю. Студія М. Костомарова «Гетманство Многогрешного» в контексті творення української етнічної ідентичності. *Історичний журнал*. К., 2009. № 2. С. 36-44.

187. Пінчук Ю., Ясь О., Прумак Т. Mykola Kostomarov: A biography. Toronto;

Buffalo; L. : Univ. of Toronto Press, 1996. XXIII. 263 p. *Український історичний журнал*. 1997. № 2. С. 126-128.

188. Побірченко Н. Апостол кращої долі України – Микола Іванович Костомаров. *Історико-педагогічний альманах*. Умань, 2006. Вип. 2. С. 73-85.

189. Погребенник В. Микола Костомаров. *Історія української літератури (Перші десятиріччя XIX століття): Підручник* / П. П. Хропко, О. Д. Гнідан, П. І. Орлик та ін. К. : Либідь, 1992. С. 389-414.

190. Подорожний Н. Из памятной книжки (Воспоминание о Н. И. Костомарове). *Киевская старина*. 1895. № 4. С. 20-33.

191. Полухін Л. Формування історичних поглядів М. І. Костомарова. К. : Вид-во АН УРСР, 1959. 128 с.

192. Поляков М. О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы. М., 2000. 384 с.

193. Попов П. М. Костомаров як фольклорист і етнограф. К. : Наукова думка, 1968. 114 с.

194. Поцюрко О. Державотворчі концепти у спадщині М. Костомарова. *Гілея: науковий вісник*. К., 2014. Вип. 81. С. 260-263.

195. Працьовитий В. Українська історична драматургія: навч. посіб. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 210 с.

196. Процюк Л. Антична історія та реалії в драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. Випуск 42–43. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2014–2015. С. 150-157.

197. Процюк Л. Образ Кармелюка в романі Михайла Старицького «Разбойник Кармелюк» та однойменній драмі Людмили Старицької-Черняхівської. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. Збірник наукових праць*. Випуск двадцять-перший-двадцять другий. Черкаси, 2015. С. 284-291.

198. Процюк Л. Особливості побудови конфлікту в драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ, 2014. № 2 (30). С. 398-404.

199. Процюк Л. Родинне й національне: проблема вибору «Між двох сил» (на матеріалі п'єс Людмили Старицької-Черняхівської та Володимира Винниченка). *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ, 2016. № 2 (34). С. 462-468.

200. Разживін В., Красуля Д. Відображення посольської місії Адама Киселя в драматичних візіях М. Костомарова та М. Грушевського. *Молодий вчений*. Херсон, 2017. № 6.1 (46.1). С. 68-72.

201. Рихлик Є. Сава Чалий і Сава Цалинський у польській літературі. *Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки*. К., 2010. С. 156-183.

202. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху: монографія. Черкаси : Вид-во Черкаського державного університету імені Богдана Хмельницького, 2003. 388 с.

203. Рудницький Л. Феномен німецького романтизму: контури й орієнтири. *Мислителі німецького романтизму / Упорядники Л. Рудницький, О. Фешовець*. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 588 с.

204. Сабадуха В. Історіософська концепція буття української людини в творчості М. Костомарова. *Сабадуха В. Українська національна ідея та концепція особистості буття*. Івано-Франківськ : Фоліант, 2012. Розд. 2. С. 58-60.

205. Сабадуха В. Особистісна парадигма буття людини у творчості діячів Кирило-Мефодіївського братства. *Сабадуха В. Українська національна ідея та концепція особистісного буття: Монографія*. Івано-Франківськ : «Фоліант» 2-ге видання, виправлене, 2012. С. 58-78.

206. Салтыков-Щедрин М. «Кремуций Корд» Н. Костомарова. *Салтыков-Щедрин М. Собрание сочинений: в 20 т. / Ред. кол.: А. С. Бушмин, Кирпотин, С. А. Макашин (глав. ред.), Е. И. Покусаев*. Москва : Художественная литература, 1966. Т. 5: Критика и публицистика (1856-1864). С. 319-320.

207. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / За заг. ред. Л. Скорини.

Черкаси, 2009. 598 с.

208. Семенюк Г. Літературна майстерність письменника: Підручник / Семенюк Г., Гуляк А., Науменко Н. К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. 367 с.

209. Сиротюк М. Твори: В 2 т. Том 2. На крутозламі: Роман. К. : Дніпро, 1984. 562 с.

210. Сичевська-Возняк О. Національні і політичні проблеми України у творчості М. Костомарова. *Матеріали Міжвузівського семінару на тему: «Історіософські та державницькі концепції в розвитку української соціально-філософської та політико-правової думки (до 200-річчя від дня народження М. І. Костомарова)»*. Луцьк : ЛНТУ, 2017. С. 24-25.

211. Сініцина А. Історико-філософські ідеї українського романтизму (П. Куліш, М. Костомаров): автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.05; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Л., 2001. 20 с.

212. Скринник М. Буттєві смисли національної ідентичності в українському романтизмі: автореф. дис... докт. філософ. наук: 09.00.05; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Л., 2008. 39 с.

213. Скрипник І. Іван Карпенко-Карий (Іван Карпович Тобілевич): Літературний портрет. К. : Держлітвидав УРСР, 1960. 111 с.

214. Скуратівський В. Микола Костомаров. *Сучасність*. 1992. № 9. С. 152-156.

215. Смілянська В. Літературна творчість Миколи Костомарова. *Костомаров М. Твори: В 2 т. К. : Дніпро, 1990. Т. 1: Поезія; Драми; Оповідання. С. 5-37.*

216. Смолій В. та ін. Микола Костомаров: Віхи життя і творчості: Енцикл. довід. К. : Вища шк., 2005. 543 с.

217. Сокирко А. Світоглядно-ментальні особливості українського романтизму: автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.05; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2011. 16 с.

218. Сокіл Т. Історія України в драматургії Миколи Костомарова.

Рівне : Волинські обереги, 2007. 40 с.

219. Сокіл Т. Художній виклад історії України в драматургії М. Костомарова. *Костомаров і його епоха: текст і контексти: зб. наук. праць*. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 113-125.

220. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру. *Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори*. К. : Наук. думка, 2000. С. 630-741.

221. Стеценко Л. І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Життя і творча діяльність. К. : Держ вид. образотворчого мистецтва, 1957. 305 с.

222. Тарнашинська Л. Історична проза як дискурс оприявлення автора. *Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології*. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 134-144.

223. Тацит П. Сочинения в двух томах. Ленинград : Наука, 1969. Т. 1: *Анналы. Малые произведения*. 444 с.

224. Ткаченко Р. М. Костомаров як літературний персонаж. *Телеологія знання. Художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі XIX – початку XXI ст. про науку: монографія*. К. : Книга, 2015. С. 174-181.

225. Товт О. Антична тематика в художньому освоєнні М. Костомарова («Кремуций Корд», «Эллины Тавриды»). *Історіографічні дослідження в Україні: збірник наукових праць*. Вип. 28. Доповіді та матеріали Міжнародної наукової конференції «Микола Костомаров і Україна» (16-17 травня 2017 р., Київ-Прилуки). К. : НАН України, Інститут історії України, 2018. С. 340-349.

226. Товт О. Драматургія Миколи Костомарова в критиці та літературознавстві». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Збірник наукових праць*. Ужгород : Говерла, 2018. Вип. 23. С. 326-329.

227. Товт О. Засоби моделювання образу Сави Чалого в однойменній драмі М. Костомарова. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. Ужгород : Говерла, 2016. Вип. 1(35) С. 85-89.

228. Товт О. Історична та художня правда в трагедії М. Костомарова «Сава Чалий» *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Łódź : PIKTOR, 2018. № 2 (22). р. 138-148.

229. Товт О. Концепція героя у драмі М. Костомарова «Кремуций Корд». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* Ужгород : Говерла, 2016. Вип. 2(36). С. 249-252.

230. Товт О. Національна історія в художній рецепції М. Костомарова («Переяславська ніч») та Лесі Українки («Бояриня»). *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр. / упорядкув. С. М. Романова.* Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. С. 467-477.

231. Товт О. Типологія жіночих характерів у драматургії М. Костомарова. *Acta Hungarica. Збірник наукових статей.* Ужгород : ПП «Аутдор-Шарк», 2018. С. 278-283.

232. Товт О. Художні пошуки М. Костомарова в жанрі драматичної поеми («Переяславська ніч»). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки.* Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 219-223.

233. Товт О. Художній світ драми «Эллины Тавриды» Миколи Костомарова. *М. Костомаров і його епоха: текст і контексти: зб. наук. праць / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України; Інститут мистецтв РДГУ; РОКМ.* Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 143-152.

234. Товт О. Художня інтерпретація історії України у п'єсі «Украинские сцены из 1649 года» М. Костомарова. *Наукові записки. Серія «Філологічна».* Острого : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. Вип. 65. С. 81-84.

235. Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824-1837). М.–Л. : АН СССР, 1961. 576 с.

236. Тополя К. Чари. *Українська драматургія першої половини ХІХ століття. Маловідомі п'єси.* К., 1958. С. 175-265.

237. Трихліб Г. Драма «Сава Чалий» у контексті романтичного світогляду Костомарова-історика. *Літературознавчі студії: збірник наукових праць.* К., 2003. Вип. 5. С. 180-184.

238. Турган О. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і

античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). К., 1995. 175 с.

239. Федорченко І. Проблема українського національного характеру в науковій спадщині М. Костомарова. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. К., 2008. Вип. 12. С. 21-24.

240. Федченко П. Література 40-60-х років. *Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. Кн. 1.: Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського*. К. : Либідь, 2005. С. 395-425.

241. Федюк В. Концепція «духу народності» в історіософії Миколи Костомарова: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.05; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. Д., 2009. 19 с.

242. Філатова Л. Микола Іванович Костомаров: особистість та її роль у пробудженні національної свідомості українського народу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. К., 2011. Вип. 11. С. 291-294.

243. Франко І. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). *Франко І. Зібр. творів: у 50 т.* К. : Наук. думка, 1982. Т. 37. Літературно-критичні праці (1906-1908). С. 374-380.

244. Франко І. На руїнах Пантікапеї (Поема М. І. Костомарова). *Франко І. Зібр. творів: у 50 т.* К. : Наук. думка, 1978. Т. 11. Поетичні переклади та переспіви. С. 287-299.

245. Франко І. Передмова до повісті «Захар Беркут». *Франко І. Зібр. творів: у 50 т.* К. : Наук. думка, 1978. Т. 16. Повісті та оповідання (1882-1887) С. 7-8.

246. Хализев В. Драма как явление искусства. М. : Искусство, 1978. 240 с.

247. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.

248. Харчук Р. Українська історія в Кирило-Мефодіївському братстві. *Дивослово*. 2015. № 12. С. 32-40.

249. Хоменко О. Методологічні підстави осмислення феномену словесності у теоретичному дискурсі Тараса Шевченка та Миколи Костомарова.



*Українознавство*. К., 2013. № 3-4. С. 26-43.

250. Хороб С. Сторінки історії української драматургії кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2018. 236 с.

251. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу. Зб. статей. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. 200 с.

252. Хропко П. Українська драматургія першої половини XIX століття. К., 1972. 198 с.

253. Шабліовський Є. Микола Іванович Костомаров, його життя та діяльність. *Костомаров М. Твори: У 2 т.* К., 1967. Т. 1. С. 5-33.

254. Шалацька Г. Жіночий образ у системі духовних цінностей драматургії М. Костомарова. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. Зб. наук. праць* / Гол. ред. С. Ковпик. Кривий Ріг, 2015. Вип. 6. С. 360-370.

255. Шамрай А. Перші спроби романтичної драми. *Харківська школа романтиків: у 3 т.* Харків : Держвидав України, 1930. Т. 3. С. 5-29.

256. Шамрай А. Харківська школа романтиків. *Харківська школа романтиків: у 3 т.* Харків : Держвидав України, 1930. Т. 1. С. 3-15.

257. Шаров І. Костомаров Микола Іванович (1817-1885): любити істину. *Шаров І. Вчені України: 100 видатних імен.* К. : АртЕк, 2006. С. 176-179.

258. Шевченко Т. [Передмова до нездійсненого видання «Кобзаря»]. *Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т.* К., 2003. Т. 5. С. 207.

259. Шевчук В. Нерозгадані таємниці «Історії Русів». *Історія Русів* / Укр. пер. І. Драча. 2-ге вид. К : Веселка, 2003. С. 7-51.

260. Шиллер Ф. О применении хора в трагедии / Перевод А. Горпфельда. *Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т.* Москва, 1957. Т. 6: Статті по естетике. С. 655-664.

261. Шнайдер Б. Трагедія «Сава Чалий» Карпенка-Карого і українська історична драма XIX ст. К., 1959. 276 с.

262. Шубравський В. Українська драматургія першої половини XIX століття. *Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси.* К., 1958. С. 5-28.

263. Яблонська О. Про жіночу мужність в українській історичній драмі XIX ст. *Гендерні аспекти в методологіях гуманітарних наук*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Луцьк, 9-10 грудня 2004 року. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2005. С. 267-274.

264. Яблонська О. «Юпитер светлый плывет по зеленым водам киммерийским» М. Костомаров в контексті творчих взаємозв'язків. *Костомаров і його епоха: текст і контексти: зб. наук. праць*. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 158-163.

265. Яремчук І. Перший хоробрий української фольклористики. *Дзвін*. Львів, 2010. № 8. С. 146-148.

266. Ярош Д. Державно-правова думка в програмних документах Кирило-Мефодіївського братства (1846-1847 рр.) щодо майбутнього устрою України. *Вісник Хмельницького інституту регіонального управління та права*. Хмельницький, 2004. № 1-2. С. 26-30.

267. Ярошевич І. Вияв поетичної свободи у циклі «Костомаров у Саратові» В. Стуса. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]*. Сер.: Філологічна. Острог, 2011. Вип. 21. С. 366-373.

268. Ярошевич І. Опозиція фольклорної і літературної інтерпретації постаті Сави Чалого: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01; НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. К., 2003. 19 с.

269. Ярошевич І. Специфіка інтертекстуальності драматургії М. Костомарова. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2010. Вип. 15. С. 66-72.

270. Ясь О. Багатоликий Микола Костомаров: До 200-річчя від дня народження Миколи Костомарова / Заг. ред. і вступ. слово В. Смолія. К : Либідь, 2018. 304 с.

271. Ясь О. Історія як сюжет. Представлення образу Богдана Хмельницького в однойменній монографії М. І. Костомарова. *Український історичний журнал*. К., 2007. № 2. С. 89-107.

272. Ясь О. Конструкція часу в історіописанні Миколи Костомарова.

*Україна в Центрально-Східній Європі*. К., 2005. № 5. С. 512-530.

273. Ясь О. Між достовірним та уявним. Микола Костомаров як історик-художник. *Український археографічний щорічник* / НАН України. Археографічна комісія. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського. Вип. 15. К. : Український письменник, 2010. С. 232-250.

274. Ясь О. Сила і безсилля. Соціальні функції козацтва в інтерпретаціях українських істориків-романтиків XIX ст. (методичний інструментарій та техніка викладу). *Соціум. Альманах соціальної історії*. К., 2004. Вип. 4. С. 215-228.

275. Яськів Б. Роль М. І. Костомарова у становленні і розвитку української національної історії. *Костомаров і його епоха: текст і контексти: зб. наук. праць*. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 163-169.

276. Яценко М. Микола Іванович Костомаров – фольклорист і літературознавець. *Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства*. К., 1994. С. 5-44.

277. Яценко М. Минуле переростає в сучасність (Драматургія Миколи Костомарова). *Слово і час*. К., 1992. № 5. С. 3-8.

278. Яценко М. Микола Костомаров. *Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. Кн. 1.: Підручник* / За ред. акад. М. Г. Жулинського. К. : Либідь, 2005. С. 318-354.

279. Яценко М. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. К. : Наукова думка, 1979. 365 с.

280. Яценко М. Романтизм. *Історія української літератури XIX століття: У 2 кн. Кн. 1.: Підручник* / За ред. акад. М. Г. Жулинського. К. : Либідь, 2005. С. 230-285.

281. Яценко М. Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст. *Українські поети-романтики*. К. : Наук. думка, 1987. С. 5-36.

282. Schneider J. The age of romanticism. London, 2007. 157 p.

## ДОДАТКИ

### Список публікацій за темою дисертації

1. Товт О. Засоби моделювання образу Сави Чалого в однойменній драмі М. Костомарова. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* Ужгород : Говерла, 2016. Вип. 1(35). С. 85-89.
2. Товт О. Національна історія в художній рецепції М. Костомарова («Переяславська ніч») та Лесі Українки («Бояриня»). *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр. / упорядкув. С. М. Романова.* Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 22. С. 467-477.
3. Товт О. Концепція героя у драмі М. Костомарова «Кремуций Корд». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* Ужгород : Говерла, 2016. Вип. 2 (36). С. 249-252.
4. Товт О. Художня інтерпретація історії України у п'єсі «Украинские сцены из 1649 года» М. Костомарова. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць / за ред. І. Д. Пасічника, С. О. Кочерги, І. М. Хом'яка та ін.* Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. Вип. 65. С. 81-84.
5. Товт О. Художні пошуки М. Костомарова в жанрі драматичної поеми («Переяславська ніч»). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки.* Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 219-223.
6. Товт О. Драматургія Миколи Костомарова в критиці та літературознавстві». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Збірник наукових праць.* Ужгород : Говерла, 2018. Вип. 23. С. 326-329.
7. Товт О. Історична та художня правда в трагедії М. Костомарова «Сава Чалий». *KELM (Knowledge, Education, Law, Management).* Łódź : PIKTOR, 2018. № 2 (22). р. 138-148.

8. Товт О. Жіночі образи-характери в історичній драматургії Миколи Костомарова. *Spheres of Culture*. Lublin : Maria Curie-Sklodovska University, 2018. Volume XVII. p. 70-75.

9. Товт О. Художній світ драми «Эллины Тавриды» Миколи Костомарова. *М. Костомаров і його епоха: текст і контексти: зб. наук. праць / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України; Інститут мистецтв РДГУ; РОКМ. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 143-152.*

10. Товт О. Антична тематика в художньому освоєнні М. Костомарова («Кремуций Корд», «Эллины Тавриды»). *Історіографічні дослідження в Україні: збірник наукових праць*. Вип. 28. Доповіді та матеріали Міжнародної наукової конференції «Микола Костомаров і Україна» (16-17 травня 2017 р., Київ-Прилуки). К. : НАН України, Інститут історії України, 2018. С. 340-349.

11. Товт О. Типологія жіночих характерів у драматургії М. Костомарова. *Acta Hungarica. Збірник наукових статей*. Ужгород : ПП «Аутдор-Шарк», 2018. С. 278-283.

12. Товт О. Концепція жіночої особистості у драматургії М. Костомарова. *Поетика художнього тексту: матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 19 травня 2017 року) / Херсон. держ. ун-т; [редактори-упорядники Л. Бондаренко, І. Немченко]. Херсон : Айлант, 2017. С. 60-62.*

13. Товт О. Рецепція античного світу в драматургії М. Костомарова («Кремуций Корд», «Эллины Тавриды»). *Творчість Миколи Куліша у світовому історико-літературному контексті: матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 10-11 листопада 2017 року) / Херс. держ. ун-т; [редактори-упорядники Л. Бондаренко, Г. Немченко, І. Немченко]. Херсон : Айлант, 2017. С. 66-68.*

### **Відомості про апробацію результатів дисертації**

1. II Міжнародна науково-практична конференція студентів та аспірантів «Актуальні проблеми філології та журналістики» (Ужгород, 21-22 квітня 2016 р.).

2. Міжнародна наукова конференція «Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія» (Луцьк, 28-30 червня 2016 р.).
3. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 20-21 жовтня 2016 р.).
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Історіософія простору: тисячоліття волинської книжності» (Острог, 27-28 жовтня 2016 р.).
5. Всеукраїнська науково-практична конференція «М. Костомаров і його епоха: текст і контексти (до 200-річчя від дня народження Миколи Костомарова)» (Рівне, 12 травня 2017 р.).
6. Міжнародна наукова конференція «Микола Костомаров і Україна» (Київ, 16-17 травня 2017 р.).
7. Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту», присвячена 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 19 травня 2017 р.).
8. VIII Міжнародна наукова конференція українців (м. Сегед, Угорщина, 21-22 вересня 2017 р.).
9. VIII Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 13-14 жовтня 2017 р.).
10. Міжнародна наукова конференція «Творчість Миколи Куліша у світовому історико-літературному контексті», присвячена 100-річчю Херсонського державного університету (Херсон, 10-11 листопада 2017 р.).
11. Міжнародна наукова конференція «Взаємовплив мов, літератур та культур в епоху глобалізації» (Ужгород, 12 січня 2018 р.).
12. Міжнародна наукова конференція «Українська література в загальноєвропейському контексті» (до 80-річчя від дня народження доктора філологічних наук, професора Лідії Григорівни Голомб) (Ужгород, 19-21 квітня 2018 р.).

13. Всеукраїнська наукова конференція XII «Костомаровські читання» (Чернігів, 15 травня 2018 р.).

14. Щорічні звітні конференції професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Ужгородський національний університет» (Ужгород, 2016-2019 рр.).

15. Засідання кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет» (протокол № 10 від 31 травня 2019 р.).