

Лариса Мороз

УДК 82-2: 123.1 "18/19"

СВОБОДА/ВОЛЯ ЯК ГІДНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ КЛАСИЧНІЙ ДРАМАТУРГІІ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті простежується утвердження у творах українських драматургів (написаних після відомого Емського царського указу 1876 р.) високих козацько-лицарських ідеалів свободи, гідності, правди, честі. Наголошується на головній особливості художніх образів українського козака-лицаря – спрямованості на захист свого поневоленого народу й України від численних загарбників.

Ключові слова: свобода/воля, гідність, правда, віра, честь, слава, лицар.

Larysa Moroz. Freedom/Free Will as Dignity in Ukrainian Classical Drama of the 19th Century

The paper deals with the approaches of Ukrainian playwrights to the defining values that underlie the Ukrainian national mentality: freedom, dignity, truth, honor, and faith.

Russian imperial authorities did not recognize the Ukrainians as a separate nation in the 19th century, and struggled against "separatism", in particular by forbidding the production of plays in Ukrainian, the book printing, and even the importation of such books from abroad. Nevertheless the Ukrainian authors ignored those prohibitions and instructions/demands to show only peasants and their lives on the stage, and wrote works abundant in love for their native Ukraine and national self-respect, attention to the history of Ukrainians and their struggle for freedom and dignity. These works contributed to preserving the historical memory of the people and offered the specific Ukrainian perception of the world. The artists used every opportunity to play performances, which created positive heroic images of Cossacks-patriots, artistically interpreted complex problems in tragic historical situations.

Developing the traditions initiated by Taras Shevchenko, the authors contemplated the moral and political principles realized in the activities of the characters associated with Ukrainian history. (Some of them, such as Ivan Mazepa, Dmytro Vyshnevetskyi, are real historical figures; Gandzia and Sava Chalyi are semi-legendary persons; Tetiana Bondarivna is a heroine of the folk song.) These principles form the ideological and thematic essence of the two tragedies with the same title "Sava Chalyi" by M. Kostomarov and I. Tobilevych (I. Karpenko-Karyi), "Pereyaslav Night" by M. Kostomarov, "Bayda, Prince Vyshnevetskyi" by P. Kulish, and are also important in such works by I. Tobilevych as "Bondarivna", "Gandzia", "Mazepa".

A detailed analysis of the tragedies "Sava Chalyi" by M. Kostomarov and I. Tobilevych reveals that the romantic work of the former writer shows the character as a victim of circumstances and intrigues. In the realistic work of the latter playwright, it has been proved by artistic means that reaching a compromise in relations with an insidious conqueror is impossible, since such attempts lead an honest, trusting person to treason, and hence to dishonor.

Keywords: freedom, free will, dignity, truth, faith, honor, glory, knight.

*"Обминай людські стежки, дитино.
Раз тільки ступиш – і пропала воля..."
Леся Українка, "Лісова пісня"*

Вивчаючи українські національні архетипи, визначний філософ сучасності Сергій Кримський найважливішим серед них назвав архетип *свободи*. Він писав про "особливий тип українця: селянина-воїна, який відчував себе *вільним* в степових просторах (за прислів'ям – "коли я у полі, то й *на волі*") і, водночас, уособлював внутрішню соціальність своєї оселі. Це сприяло виробленню в українському менталітеті розширеного розуміння *свободи* як поєднання її

внутрішньоетичних та зовнішньосоціальних утворень” [8, 295]. Тут і далі курсив мій. – Л. М]. Не менш важливим є й такий акцент: “В Україні істотного значення набуло моральне розуміння *свободи*. Вона виступала як *честь* та *гідність* людини. Цим пояснюється зокрема багато епізодів української історії. Тут, наприклад, привертає увагу мотивування початку національно-визвольної боротьби під проводом Богдана Хмельницького саме потребою здобуття козаками *шляхетних чеснот*. <...> Отже, ідеал *свободи* був архетипічним для українського менталітету. Він характеризував життєвий імператив України <...> яка <...> стала батьківщиною людей, з яких ніхто (за виразом М. Гоголя) не хотів бути глядачем світової драми, а тільки її дійовою особою, – зазначає С. Кримський. – Тому в XVII столітті французький інженер Г. Боплан, працюючи в Україні, залишив у своєму описі її свідчення про те, що “українці над усе цінують *волю*, без якої жити не можуть” [11, 235]. Не менш важлива категорія етики – *гідність* – позначає “ту якість, за якої людина чинить так, як належить її сутності і призначенню, як повинна чинити саме людина <...> це об’єктивна суспільно-моральна цінність особистості, <...> самоповага, осмислена гордість за себе” [8, 295]. Згадані моменти спонукають особистість до певних дій і вчинків у певних ситуаціях та історичних обставинах. Спираючись на думку А. Шопенгауера, що “*честь* – це зовнішня *совість*, а *совість* – внутрішня *честь*” [10, 629], філософ М. Тофтул наголошує на ще одному аспекті: “Поняття *гідності* настільки тісно взаємопов’язане з поняттям *чесноти*, що іноді досить складно чітко визначити відмінності”, їхній внутрішній зміст визначає те, що “*гідність* – це моральне ставлення до самого себе, внутрішнє визнання, самоповага, а *честь* означає зовнішнє визнання, оцінку дій, діяльності особистості з боку інших” [17, 113]. Визначені поняття, зрозуміло, жодною мірою не пов’язані з амбітністю, самозакоханістю й іншими людськими вадами цього ряду.

У традиціях українського етносу/нації, що ніколи не знав рабства, *свобода* одвічно була пов’язана з *гідністю*. Лише наприкінці XVIII ст. принизливий, не гідний людини стан рабської залежності принесла нам особа ніби європейського походження, що за допомогою вбивства захопила трон держави нащадків Золотої Орди з її зневагою до Особистості. І тривало те знуцання з нащадків *вільних* козаків близько дев’яти десятиліть (хоча певна частина люду не підпадала під ярмо), деформуючи людей. Література, ясна річ, не могла не помічати всього того. Осмислення найрізноманітніших виявів і наслідків трагічних обставин бачимо практично в кожному творі (різною мірою, зрозуміло) українських письменників, зокрема й у складний період по смертоносному Емському царському указові 1876 р. Розглянемо зразки двох умовних груп: твори, сюжетно пов’язані з воєнними діями, і твори на сюжети з мирного життя (чи й у перервах між битвами). Конфліктна основа й відповідні характеристики персонажів в одних творах виростають із відсутності *свободи* та відсутності бажання й можливості боротися за неї, у других – із гострої необхідності такої боротьби.

Зазначені концепти і проблеми перебувають у центрі уваги української історичної драми XIX ст., і романтичної, і реалістичної. Дослідники приділяють увагу цій обставині. О. Забужко, наприклад, цитує рядки Т. Шевченка “Гинуть! Гинуть / у ярмах *лицарські сини*”, нагадує: “За деякими даними, Т. Шевченко (інше, давніше родинне прізвище – Грушівський) і сам мав право на цей титул – не лише життям і творчістю, а й походженням (Грушівські були з козацького стану)”. Підтвердження цього вона знаходить у праці М. Славінського “Гортаючи сторінки життя” з його книжки “Заховаю в серці Україну”: “Перепис 1897 року виявив, навіть, цілі села князівського походження, і то неабиякого, а від Рюриковичів та Гедиміновичів”; а також у Є. Маланюка, В. Петрова та інших [див.: 2, 316–318]. Наводячи слова Д. Яворницького про “високу любов

до особистої свободи”, по якій вони (козаки – О. З.) воліли люту смерть ганебному рабству, О. Забужко веде далі мову про панівний у козацькому середовищі “братерський” дух “комітату” з виборною демократією, заснований на моральному, а не дисциплінарному праві”, та про “комітат як основу середньовічного *лицарства* – засновану на дружбі й вірності (побратимстві) <...> групи” [2, 319]. Одначе варто наголосити на суттєвій відмінності: західноєвропейські *лицарі* билися переважно за власну *гідність*, особисту *честь* чи за інтереси свого сюзерена (принаймні на аналогічному історичному етапі). Натомість для українського козацтва надто важливим був захист свого поневоленого народу, окупованої України чи помста за заподіяні їм кривди. Варто ще додати: у західноєвропейській традиції (означеного часу) селянин не міг стати *лицарем*, а український козак міг мати – і часто-густо мав – походження з будь-якого соціального прошарку – від селянина до князя. Тож, мабуть, не таким уже й абсурдним чи “колоніальним” був “стереотип” “козацька війна як селянське повстання”. Насправді явище є значно складнішим, і його суть намагалися збагнути українські письменники-класики, які ігнорували сформульовані російською імперською владою заборони на українську історико-патріотичну тематику (заборонялося навіть вживання таких слів, як “козак”, “Запорозька Січ”, “Україна” та ін.), вимоги показувати на сцені лише селянський побут тощо. Митці створювали позитивні героїчні образи козаків-патріотів, а селянський побут українців зображували не так однобоко, як диктувала цензура. На одному з основних мотивів акцентує П. Іванишин, зацитувавши з поеми Т. Шевченка “Невольник” рядки “...Веселі / І *вольнії* пишались села / Тоді, як *праведно* жили / Старий козак і діток двое... / Ще за Гетьманщини старої”: “Саме це *праведне*, ідеалізоване (часто далеке від історичних фактів), *вільне* життя спонукає до *лицарських* вчинків провідників народу в минулому” [3, 250; курсив мій. – Л. М.]. Українські митці писали твори, перейняті любов’ю до рідної України й національною самоповагою, увагою до історії боротьби українців за свободу й гідність, і тим зберігали історичну пам’ять свого народу, передавали специфічне українське світосприймання.

Розвиваючи традиції, що їх започаткував Тарас Шевченко, письменники обмірковують моральні й політичні принципи діяльності персонажів, пов’язаних із українською історією. Ті принципи переймають усю ідейно-змістову суть трагедій М. Костомарова й І. Тобілевича (Карпенка-Карого) “Сава Чалий”, М. Костомарова “Переяславська ніч”, П. Куліша “Байда, князь Вишневецький”, становлять велике значення для таких творів І. Тобілевича, як “Бондарівна”, “Гандзя”, “Мазепа”.

На другий план (чи й іще далі) відступає у творі М. Костомарова зміщення історичного часу подій, пов’язаних із персонажем народної пісні Савою Чалим. Фольклорний характер (варіації на теми народної творчості) п’єси – засадничу ознаку романтизму, поряд із історизмом – видно з перших її сторінок. Зачином її є сцена козацького бенкету, де співається і згадана пісня з віщими рядками про “похід”: “Як подивиться пан Сава через праве плече, / Позад його, поперед його кровава ріка тече”. Фінал твору також позначений кров’ю – вже реальною (козаки вбивають Саву за зраду, Гната – за підступний наклеп на Саву). Таке образне обрамлення пов’язане зі стародавнім порівнянням смерті з бенкетом. Фольклоризм п’єси проявляється в побудуванні діалогів і монологів із прислів’їв та приказок, відповідних до її змісту, і автентичних, і, ймовірно, створених автором: “Не те бувало у старину: і на світі жили, і хліб святий їли, А тепер... Були, кажуть, на масниці вареники, та у піст на вербу повтікали! Була своя *воля*, та вороги одняли!” [7, 167], “Свій розум май і доброго собі дбай, а козацьку *волю* не руш!” [7, 169], “Надибала коса каменюку! Гарцювала *воля* та й перестала; гуляла *воля*, налігала й неволя!” [7, 174].

Задля оборони *волі* та своїх прав козаки мають після загибелі Остряниці обрати нового гетьмана. Коли увага дійових осіб зосереджується на Саві Чалому, у тексті переважають поняття “слава” і “честь”. Вони, ясна річ, пов’язані з боротьбою за *волю* – і то не для себе, але виразно зорієнтовані на певну особистість і значною мірою – на її амбіції. Утім, напочатку то є потуранням амбіціям не самого Сави, а його друга (підступного, як виявиться згодом) Гната Голого: “Буть тобі гетьманом! Коли не сокол, так рябець, коли не козак, так поляк. <...> Тільки Конєцпольському сказати – зараз дасть війська, і будеш гетьманом!..” [7, 174]. У цих та інших тирадах Гнатових закладено можливість зради своїх побратимів (до якої, по суті, дається поштовх), і те насторожує Саву: “Ні, друже, страшно! Хай мене зневірять, аби *честь* моя не була зуривочна!” [7, 177]. Коли ж, зваживши на аргументи Петра Чалого (“не вибирайте мого сина. Бо він молодий, <...> учився він у ляхів!..”), козаки обирають саме його, батька, то син упадає в депресію, а друг – Гнат – із диявольською енергією (майже так, як Яго стосовно Отелло) під’юджує його, провокуючи на справжню зраду: “И г н а т. Нащо топиться? Конєцпольський ще провожатого дає [Лисецькому – польський офіцер. – Л. М.]. Оце, пане, той пан Сава Чалий, що вороги шанують, а свої глумують” [7, 182]. Так психологічні нюанси несподівано стають важливим складником поетики романтичного твору.

Жодного вчинку лихого (окрім одруження з дівчиною, яка була заручена із Гнатом, що могло стати мотивом для помсти), непатріотичного за Савою в М. Костомарова не зафіксовано, лише певні наміри (словесні) служити королю. Своє звинувачення проти нього Гнат засновує на зрадницькому листі його до Конєцпольського, що його (листа), вочевидь, сам і сфабрикував, паралельно із власноручно написаним листом до того самого Конєцпольського про те, що Сава нібито організовує змову проти нього. Гнат, отже, постає як підступний лиходій, чисте уособлення зла у людській подобі. Чомусь, одначе, усі йому вірять, тож Сава стає безневинною жертвою інтригана, що свої злочини здійснює чужими руками. Сава натомість у спілкуванні з Конєцпольським висловлює надію на взаємну приязнь: “<...> якби ми помирилися і один другого, ляхи й козаки, за братів читали” [7, 203]. І у відповідь чує зверхнє: “Не за братів – за панів, бо все-таки ми старіш од вас!” [7, 203]; та й ще гірше: “Круль і рада наша хочуть, щоб ти заприсягнувся, що усім зусиллям будеш унію на Україні вводити і *волею* і *неволею* заставлятимеш козаків бути нашими, щоб вони свою шизматицьку *віру* покидали, а унію приймали” [7, 204]. Одначе ця проблема є надто важливою для Сави Чалого: “Ні, пане, я своєї *віри* не зрадник. <...> Тілом і душею радніш я вам служити, а на свою *віру* війною не піду. <...> Ні, пане, як хочеш, цур тому й гетьманству! Моя *віра* мені над усе дорожче” [7, 204].

Підсумовуючи наведені спостереження, маємо підстави для визначення жанру п’єси М. Костомарова “Сава Чалий” як ідеологічної драми (трагедії), оскільки основний конфлікт у ній розвивається не так у сфері дій персонажів, як у сфері їхніх думок/ідей. Особливо наголошує В. Смілянська: “Бачимо, що письменник-романтик, знявши з Сави обвинувачення в зраді православної *віри* [наявне у народній пісні. – Л. М.], робить його, навпаки, захисником її, не зрадником, а мучеником” [13, 12].

До якої міри для М. Костомарова були важливими національно-релігійні проблеми, видно і з трагедії “Переяславська ніч” – також ідеологічної, побудованої на суттєвій художній умовності. В “Автобіографії” письменник зізнався у відході в цьому творі від принципу історизму: “Я уклонился от строгой сообразности с условиями века, который взялся изображать” [7, 13]. “Діється в 1649 році в городі Переяславі під Великдень” [7, 217], – повідомляє автор. Від безумства кривавих змагань поляків та українців (католиків та

православних), хто кого більше вб'є, та до примирення у фіналі тих, які щойно завдали смертельних ран один одному, – така сюжетна схема твору.

Релігійність – у її християнському варіанті – надає специфічного забарвлення прагненню до *свободи* та боротьбі за неї. “Гріх великий / Відплачувать злочинцям по-злодійськи, / Бо нам не помсти треба, а *свободи*” / [7, 240], – проголошує священник Анастасій. Проте не може вплинути на зятятого у своїй непримиренності бійця за *волю* Лисенка, який і у ворожому полоні побував, і нелюдських мук зазнав, та переконаний, що й Христове Воскресіння не має зупинити боротьби за *волю*: “Умісті з воскресенням / Христовим ми святитимемо й наше / З пекельної *неволі* визволення” [7, 241]. Тож національну *неволю* драматург устами Лисенка визначає як “пекельну”. У прагненні покарати ворогів за те пекло той-таки його невгамовний герой – уособлення масового народного обурення Лисенко – трактує відповідно до свого бойового запалу поняття “*честь*”: “Л и с е н к о. ...Смерті / Їм мало! / Хто вигада сильнішу наругу / Над недовірками, тому більш *чести!* / Той буде перший поміж козаками!” [7, 244].

Ще неодноразово звучатимуть у творі слова “помста” і “*свобода*” (“слобода”) – неодноразово і в поєднанні. Уже дуже близько до фіналу головна героїня йде в монастир, щоби розплутати всі пекельні вузли і свою душу очистити, а на прощання бажає своєму нареченому, перед яким кається за те, що ніколи не кохала: “Щоб, дивлячись на милу Україну, / *Слободную* й щасливу, тобі / І весело, і радісно було!” [7, 270].

У трагедії “Сава Чалий” І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого; 1899) такої патетики значно менше, як і менше наголошених слів. Художня тканина твору формується вже не у сфері ідеології, її наче зміщено ближче до сфери реального життя. Художні деталі та шари лексики, що у творі позначають предмети, явища й навіть взаємини людей, пов’язані з їхніми щоденними життям та потребами. Знайома картина стає об’ємною, показуючи ситуацію конфлікту вже не двох чи кількох персонажів, а цілого народу, що опинився під польсько-шляхетською владою й зазнає жахливих кривд та знущань. У Тобілевича немає цитат із пісні про Саву Чалого із “кровавою рікою”, звучить лише один рядок, та й то як слова селянина (лише згодом – гайдамаки) Гриви в першій же яві: “Вигодував Чалий сина Саву козакам на славу”. Уже відмінність у цих цитатах дає своєрідний акцент на відмінності трактувань головного персонажа у двох п’єсах, як і на відмінності художнього стилю творів. Адже що складніший шлях головного персонажа, то більше підстав вести мову про нього як про персонажа трагічного.

Уважне вчитування в текст твору І. Тобілевича виявляє, що Сава тут не є примітивним перекиначиком (таке слово щодо нього вжив І. Франко, для якого на той момент проблема зради була гостро актуальною, пекучою). Його до польського короля підштовхнули не амбіції (ніби він образився, що козаки не обрали його “кошовим” чи “отаманом”). Ним керують передусім гуманістичні пориви (слово “міркування” не є доречним, коли йдеться про обурення його свавіллям шляхти і її лакеїв: “<...> безсилля гнітить душу, а злість і помста палять серце!”): “Не можу я на страту всіх вести вас безоружних! Я сам тремтю увесь від злоби, а мушу здержувать себе!.. Он як *озвірюють* наші серця! Та краще жить з вовками в лісі, аніж з мостивими панями на слободах!” [5, 243]. Акцентоване нами слово показує, що Саву обурює не тільки свавілля шляхти, а й руйнівний вплив того свавілля на душі людей.

Відверто програмовими є монологи Сави Чалого у явах V та VI третьої дії. Варто їх навести: “Не маю я охоти кров безоружних проливать і плюндрувати край!.. На бой *чесний*, на груди: груди покликати я хочу панів. Для того сили я сюди збираю. Або поляжем всі в бою, або заставимо панів зменшити панщину й

податки і рівний суд всім дасть! А тих, хто чуже *право* зневажає, карати смертю, хоч би то був і пан значний” [5, 260]. Програма, як бачимо, соціальна, хоча й із суттєвим моральним нюансом. Далі, у відповідь на тиради нетерплячого Гната Голого, Сава наполегливо пропонує: “Посидимо до часу слухного”, – тобто зібрати сили, “війська десять тисяч”, придбати гармати тощо. І зрештою: “Готов і зараз я віддати голову свою за скривджений наш люд, але що ж виграє від того люд той самий, коли я, як необачне хлоп’я, у поле вискочу з малими силами, а там поб’ють запевне нас і всіх потроху переловлять! Не хочу я так умирати, як той баран, що у різню його ввели і там, зв’язавши йому ноги, ножем блискучим вже біля горла повели, а він лежить та блимає очима! Я хочу вмерти так, як *лицар*: з шаблею в руці, в бою *чесним*, помірявшись на силах з ворогами! Пождемо, панове!” [5, 265]. Не амбіції тут важать, не його гонор, а *гідність* воїна, і не лише його особиста: він говорить і про своїх побратимів. “Неохоче” (ремарка від драматурга: запорожці з тим погоджуються; можливо, найпереконливішим для них було яскраве образне порівняння. Проте панські репресії наростають, і слово “помста” звучить дедалі частіше, а запальний Гнат вигукує: “Згинь все, що так вагається, як Сава! Не треба нам такого кошового!” [5, 266]. Ось тут і пролягла прірва... “Замість війни – безладний рух піднявся знову; біля стерна став Гнат Голий, чоловік без жодної освіти” [5, 269], – ці свої думки драматург доручає Шмигельському (постать неоднозначна і потребує окремої розмови, що поза межами цього дослідження).

Сава ж розпачливо підсумовує те, що сталося після заклику Гната “Заплатимо за кров своїх братів!”, підтриманого запорожцями: “Все пропало!.. Немає згоди, немає однастайності між нами. <...> Жадоба помсти в них така велика, що здержати її, як здержать воду ту, що ринула крізь прорвану греблю, нема у чоловіка сили! І понесуть вони тепер на Україну і смуту, і пожежу, і кров проллють ріками [аж от де виникає фольклорний образ “кровавої ріки”, і її може пролити НЕ Сава; навпаки, він застерігає від того нещастя. – Л. М.], без жодної користі для народу, а потім і самі на палях всі сконають” [5, 267].

Гарячково шукаючи виходу, Сава в Тобілевича чинить як насправді мудрий політик, що мислить стратегічно, – надсилає гетьманові польському листа із трьома умовами, за якими обіцяє перейти на його бік: збереження для українців *віри* “грецької”; замість панщини – чинш, обумовлений за роботу; суд рівний для всіх. У листі від Потоцького все це обіцяно, та до того ще й маєтки, сто тисяч злотих, “шляхетство від короля”. І вочевидь, оце останнє, що виглядає як спроба його купити, спричинює пекельний сумнів Сави: “Мені здається, що я на матір руку піднімаю! Страшно мені стало, а лист цей пече мою руку!.. <...> І там, і там провалля! Немає рівного шляху...” [5, 270].

У передостанньому розлогіму монологі Сава Чалий доволі докладно аналізує свою війну за Україну, порівнюючи себе зі стерновим на човні (не відомо, чи знав драматург вірш І. Мазепи, побудований на цій метафорі), та мотиви зміни своїх настроїв: “Коли стерно із рук моїх однято <...> і бачу я, що човен поведуть на неминучу гибель, – я кидаю свій човен і виплину на другий берег сам! <...> І там ми будем рятувати *віру*, народ і край від нової руїни!” [5, 271]. Чалий усвідомлює, що цей шлях може виявитися помилковим, і в такому разі готовий спокутувати свої “всі гріхи <...> кровію своєю!..” [5, 271]. Упродовж усіх подій драми Чалий воював не так за *свободу* загалом, як проти кривд панських, за конкретні права козацькі, за чесний суд і справедливість для всіх людей. А найпалкіше – за “*віру* грецьку”, тобто православну, всупереч католицькій, за якою слідом, на порушення усіх принципів християнства, ішла “ненависть до хлопа і його *віри*” [5, 292], – шляхетська зверхність і ворожа щодо українців влада. Коли ж “в запалі <...>, в кривавім бою [проти, завважмо, своїх-таки. – Л. М.] не розібрали, чи то *церква*, чи просто будинок – і спалили!”

[5, 294], він усвідомлює, що то гріх великий, і гірко кається, “але не вернеш!.. Багато дечого не вернеш!” [5, 294]. За це, останнє, Потоцький надає йому звання полковника, передає грамоту від короля зі званням шляхтича Речі Посполитої, а разом і сто тисяч злотих для сина та... побажання хрестити його у католицьку віру. Усе те, за цілковитого невиконання гетьманових обіцянок йому, Чалий сприймає як образу й зневагу [5, 297–299].

І от останній монолог трагічного персонажа, який ще намагається шукати собі останні виправдання в тому, що бажав для рідного народу “миру і спокою”, та водночас усвідомлює: “Заросли мої шляхи тернами – немає повороту” [5, 301]. Реалістичний твір І. Тобілевича, отже, мистецькими (психологічними) засобами доводить неможливість у стосунках із підступним зверхнім завойовником досягти будь-якого компромісу, оскільки такі спроби чесну довірливу людину призводять до зради, а отже, до *безчестя*.

Як видно з наведених монологів Сави Чалого, його спроби домовитися з польськими можновладцями *не* були усвідомленим зрадництвом. Швидше тут можна побачити певну співвіднесеність із політичною винахідливістю його попередників, а чи то сучасників у ситуаціях, “коли різні вороги сунули з різних боків” і коли вони “змушені були <...> вступати в союзи то з одним супротивником, то з іншим” [14, 222].

Інші п'єси І. Тобілевича на історичні теми – “Бондарівна”, “Лиха іскра поле спалить і сама щезне”, “Гандзя” й навіть “Мазепа” (попри наявність в останній історичної особи як головної) – за основу фабули мають історію кохання в різних варіаціях. Сюжетне ж наповнення цих творів, написаних у романтичному ключі, з переважанням трагічного пафосу, забезпечується багатством емоцій, психологічно переконливих та ідейно обґрунтованих.

Чи то з народних пісень та дум, чи з історичних джерел драматургові було відомо, що козаки “називали себе *лицарями* й залишили нащадкам приклади служіння ідеалам *шляхетності, свободи, віри й людської гідності*” [14, 221]. Тож і Гнат Голий, і Сава Чалий звать запорожців “*лицарі* преславні”, а вони останнього – “батьку отамане”. Надалі, після розриву з ними, так зватимуть його тільки Шмигельський (“Ти не простий ватажок, яких чимало, а *лицар*, воєвода”) та Зося (“Сава – чесний *лицар*”). Сам же Чалий, з усвідомленням усієї складності своєї ситуації, волею драматурга отримує право сказати у фіналі стосовно себе й колишніх побратимів: “Один проти другого ми у поле виступали, озброєні, мов *лицарі* на герць!” [5, 303].

Романтичну драму “Бондарівна”, що “діється у XVII столітті”, І. Тобілевич написав 1884 р., тобто, як зрозуміло, роком пізніше від його першої драми “Бурлака” – у Новочеркаську, де перебував на засланні. Твір має відчутно експериментальний характер. Використавши сюжет народної пісні-балади, письменник набуває драматургічного досвіду: шукає способів вибудовування композиції, обмальовання постатей персонажів – яскравими романтичними барвами, за чіткого поділу на носіїв/уособлень добра і зла. Значну роль тут відіграє ідеологічно-проблемна насиченість. За уявленнями Тетяни Бондарівни – козацької доньки, лише той чоловік заслуговує на пошану та справжнє кохання дівчини, понад те, має право на шлюб, лише за такої умови: “Йому ще *слави*, козацького гарту добувати треба, а з ними вмисті й розум затвердіє. Тоді уже подумає й про шлюб!..” [4, 138]. Хазяйновитий хлопець Денис, хоч і закоханий у неї, її не приваблює: “Коли дівчат козацькая чарує вдача, то йди і ти, з ворогом попереду навчися воювати, щоб вмів обороняти свій край і жінку від татар!” [4, 139]. Така заявка на образ героїні цілком узгоджується з фольклорними уявленнями про ідеал чоловіка для ідеальної дівчини-українки. У цьому ж таки контексті – інформація про те, як Тетяна закохалася в героїчного молодого запорожця Тараса, який і в боях

брав участь, і *неволі* турецької зазнав. “Слава *лицарська* вже повинчалась з ним”, – каже про нього її батько Бондар [4, 136]. Тарасова розповідь про “біді *лицарські*”, що їх випало йому зазнати [4, 145–146], викликає в пам’яті історію зародження кохання шекспірових героїв (“Отелло”); то є ще одним підтвердженням своєрідного процесу навчання І. Тобілевича драматургічної майстерності.

Дія п’єси “Бондарівна” рухається двома лініями: підготовка Тетяни та її рідних до весілля з Тарасом і підготовка до викрадення найкращої дівчини тими, що уособлюють зло. І для тих, і для других такі поняття, як *честь* і *лицарство*, актуальні, але, ясна річ, у розуміннях, доступних для кожного. “Старий козак” Гнат Бондар дякує Богові за те, що привів “уздрить єдинеє дитя за *чесним лицарем*” [4, 153], а Герцель – підступний прислужник розпусного Старости, для якого хоче викрасти Тетяну, – навчає його: “Перстень золотий <...>, намисто добре з дукачем допоможуть отуманить голову їй так, що вона забуде *честь* свою, *честь* батькову!..” [4, 141] – і знову виникає паралель, цього разу з “Фаустом” Гете.

Красномовний діалог відбувається у фіналі:

Т е т я н а. О Боже! Це Тарас, моє кохання!.. Він прилетів орлом мене оборонить!.. Тепер, вельможний пане, ти *лицаря* побачиш...

С т а р о с т а. О, прокляття!.. <...> Так думаєш, що ти достанешся живою у руки *лицарю* тому?” [4, 172].

І останні слова пораненої Тетяни: “Тарас! Щаслива я, що перед смертю тебе бачу!.. *За честь свою й твою* я умираю...” [4, 173].

Буквально дослівний повтор дечого з наведеного бачимо у драмі І. Тобілевича “Мазепа” (1897), що свідчить про велику важливість ідеї для драматурга. “З тобою ми кохаємося давно, а тільки козакові перш треба *слави лицарської* здобути, покуштувати лиха, помірятися з бусурменом, а тоді вже і з жінкою кохайся!” – каже Василь Незбієнко своїй нареченій Марії (Мотрі) Кочубей [12, 370]. Тут-таки (а це п’ята сцена п’єси) він радо сповіщає коханій, що вже впевнений: батько її, “суддя наш військовий”, тепер дасть згоду на їхній шлюб, бо він, Василь, нині “в *славі* на Запоріжжі”, бо він уже сотник.

Гоноровиту Марію також цікавить *слава*, хоча й не тільки вона. От як у попередній яві вона порівнює Незбієнка та Мазепу: “Молодий, хороший, як світ, Василь і старий величний, як небо, засіяне зорями, мій Гетьман! Краса злиняє і молодий вік пройде, а розум – сила могуча – і *слава* дзвінка не поляже, вона виросте на увесь мир, вона осяє і мене своїм розкішним промінням...”. І навіть зізнається йому: “Мій Гетьмане ясновельможний, король мій! <...> В твоїм промінні тепло, а біля тебе ні хмарочки, навколо ж рай і зачароване солодке життя, в почоті й *славі*!” [12,375]. Натомість сам Мазепа, геть не помічаючи її справжньої меркантильності, щиро закоханий у юну красуню (“Ти моє щастя... ти мій рай, тебе люблю я більше *слави*, більше власти...” [12, 386].

Так самé поняття “*слава*” дає змогу зрозуміти, до якої міри різними є системи цінностей цих персонажів.

Завершує драму побудована на пекучій антитезі красномовна репліка Мазепи, сповнена, одначе, надії: “З *безчестям* ми тікаєм і з *славою* повернемося сюди!” [12, 404].

Відверті противники Мазепи й, вочевидь, одночасно його справи (лише Незбієнко ненавидить його як суперника, що причарував його наречену) частіше жонглюють такими поняттями, як *честь*, *лицарство*, – зі своїм, ясна річ, розумінням їх. Найвиразніший діалог відбувається (ява XII I-ї дії), коли Мазепа просить згоди Кочубея на шлюб із донькою останнього Марією – за її згодою. Проте Кочубей сприймає цю пропозицію як образу собі, високоповажаному самим собою: “Я як батько повинен рятувати невинного

свого дитяти душу і боронити *честь* свою. Ніхто не сміє зневажати моє *чесне* ім'я!" [12, 377]. Про своє власне *чесне* ім'я він далі повторює, і того не можуть перекрити навіть такі його слова: "За *честь* сім'ї, потоптану лукаво, одплатимо Мазепі!" [12, 383] та "Хто помститься з Гетьманом єхидним за *честь* України, за *честь* поругану мою й мого дитяти?.. <...> Я смерті не боюсь, я *лицар* на війні, не раз я їй дивився в вічі, а думка та, що ворог мій зостанеться без помсти і буде довго панувати, – томить передсмертною тоскою мою душу!.." [12, 395]. Невдовзі Кочубея страчено (за сюжетом твору, хоча, як твердить Т. Таїрова-Яковлева у книжці "Повсякдення, дозвілля і традиції козацької еліти Гетьманщини", посилаючись на дослідження О. Оглоблина, "сам Мазепа пояснював, що свого часу він звільнив від страти й покари Василя Кочубея, зокрема на прохання "покійної матінки моєї" [15, 61]). Проте цей і подібні до нього монологи позбавляють його статусу трагічного героя. Адже навіть його згадка (побіжна) про Україну не применшує зосередженості на своїй особі, на своїх (переважно егоїстичних) інтересах. Мазепа натомість про нього мовить: "Для діла він повинен вмерти" [12, 387]. Адже Кочубей так пильно дбає про вірність "Цареві Російському", на протигагу прагненням і намірам Мазепи...

Сам же Мазепа (уже по зникненні Марії) от як розпачливо підсумовує події: "Учора власною рукою я керував своїм народом, сьогодні остаюсь один, між ворогів, усім чужий, склоняю голову сиву перед могучим правом рока [фатуму. – Л. М.] і тікаю! Гетьман Іван Мазепа – тіка з України, шукаючи помочі султана" [12, 403]. Каяття він почуває лише з однієї причини: "О! Небеса! Я прогнівив вас вкрай, проливши кров невинну Кочубея!.." [12, 403]. І останній, перед ким не ховається, – то "коханець Марії" (колишній наречений) Незбієнко, що приніс тіло її, яка втопилася, і проклинає гетьмана. Його Мазепа сприймає всерйоз, із повагою: "Встань, *чесний лицарю*, і стрілай: я жду судьби своєї приговора" [12, 403]. Коли ж постріл того, кого з волі автора він бачить як носія своєї долі, не вціляє його, Мазепа то сприймає як знак, що його, гетьманове, життя "потрібне, коли судьба його хранить" [12, 404].

Яким є співвідношення художнього змісту драми "Мазепа" з поемою Пушкіна "Полтава" (відлуння якої чути повсякчас навіть на рівні тексту), це тема окремого дослідження. Тут же варто звернути увагу на те, що в часи, коли у всіх церквах імперії постійно проголошувалися "анафемі" на адресу гетьмана України Івана Мазепи, драматург не зводить усі оцінки свого персонажа до однозначного негативу. Навпаки, показує всю складність особистих і політичних стосунків.

Головну героїню трагедії І. Тобілевича "Гандзя" дослідники зіставляють із символом України, яку рвуть на частини різноманітні авантюристи, ласі до її принад. Ще 1931 р. Я. Мамонтов зазначав, що сам сюжет твору змусив драматурга "піднятися до символічного звучання центрального персонажа (Гандзя мусила персоніфікувати Україну)" [16, 180]. Доволі сумне зіставлення, особливо коли враховувати позначені цинічністю діалоги персонажів, які граються долею Гандзі, викрадаючи її один в одного і навіть намагаючись обміняти її на якісь політичні вигоди:

"П и в о. Я вкрав у Дорошенка прекрасну, як сама Україна, дівчину Гандзю!.. <...> Дорошенко готовив Гандзю в подарунок падишаху, вона так мені припала до серця, що я її добув для себе. <...> А зваж – на те ж ти філософ, – що кращого на світі є від гарних коней і кобів" [12, 431].

Отак, зважмо, просторікує "полковник у Димері" Пиво-Запольський, якому зрештою повірять і якого покохає знедолена беззахисна дівчина й довіряться йому. Його присоромить розважливий комендант Білоцерківської фортеці Лобель (який разом із дружиною опікуватиметься Гандзею), мовлячи про

“Вітчизну й *лицарську* без плями *честь*”, і тим вертає розбещеного полковника до майже людських (переважно за своєю патетичністю) міркувань:

“П и в о. Так! Так!.. Як не любить вітчизну, коли вона таких кобїт, як Гандзя, має?!.. <...> Та найкращий кїнь-араб не порівнюється з Гандзею моєю... О, всьому світу треба бачити таку красу, над котрою сама натура віками працювала, щоб людям показати чудо своєї творчості...” [12, 431].

Далі, щоправда, повідомляє, що не скористався тим, що Гандзя була (на цей момент уже втекла) його бранкою, а хотів вінчатися з нею, якщо вона погодиться прийняти віру католицьку, “а поки що як *лицар* до неї залицявся, бажаючи кохання Гандзі заслужити” [12, 432]. Насправді ж на такого роду слова про себе має право лише Жак Лобель, якому дає правдиву характеристику “горда *рицарською* славою свого чоловіка” Жозефіна: “Я свідок твоєї служби, як у Франції, так і в Польщі, і певна в тім, що *чесний* старий *рицар* Жак Лобель себе не осоромить!” [12, 441]. Це майже ідеальна постать, вона потрібна І. Тобілевичу для того, щоб хоча б натякнути на неймовірну складність тих ситуацій, що їх історики-професіонали описують так спрощено (відповідно до інтересів то однієї, то другої сторони).

“Ж о з е ф і н а. <...> Ти любив Польщу за її *вольності* – тепер невдачі *волелюбної* шляхти тебе пригнітили, і ти впав у тяжкий настрій!

Л о б е л ь. <...> Шляхетські *вольності* мене перш чарували, нарешті – що ж витворила та *вольність*? Підлість, зрадливість, чвари і легкодухість, а з них родивсь тепер Буджацький договір з турками, і горда шляхта, втративши Поділля й Україну, не мала навіть сили оборонити в Кам’янці своїх жінок і дочок: із Кам’янця позабирали їх султанові й пашам в гареми!..” [12, 441–442].

Не випадково саме йому, Лобелеві, який має значний життєвий досвід і дотримується чітких моральних позицій, драматург надає право справедливо оцінити вчинки персонажів. На вигук полковника Пиво-Запольського: “Пане Лобелю, пане філософе [це, зрозуміло, також визначення авторське. – Л. М.], розсуди, невже *по-лицарськи* пан гетьман робить?” Лобель дає вичерпне пояснення: “Так! *По-лицарськи*, як гетьман! Гандзя, як чули ми, не кохала і не кохає пана полковника, а пан примушує її бути католичкою і жінкою його... Не змити гетьманові сорому з своєї голови вовіки, якби він сам, власними руками, примусом віддав Гандзю полковникові польському” [12, 439].

Ханенко, “лояльний супроти Польщі” [1, 585] (“гетьман польської частини Правобережної України”, – так його подано у списку “Дійові особи”), разом зі своїм “військовим отаманом” Пелехом усе ж дбає про свій народ. Цим, за міркуваннями драматурга, можна пояснити і його намагання підтримувати контакти з візиром турецьким. “Як ви можете вважати український народ польським, коли народ цей скинув із себе вашу владу і давно з вами воює?” [12, 420], – читає Ханенко в листі від візира (цікавий акцент! – Л. М.) до підканцлера Речі Посполитої. Ханенко має доступ до такого листування; тим драматург натякає на високе становище цього персонажа і в польській державі, а відповідно – і на його можливості. Водночас, читаючи в тому листі про те, що “великий падишах послав свої військові сили, яких, як зір на небі, *визволяти* український народ”, гетьман не може того прийняти. Із листа вже самого підканцлера Ольшевського він дізнається, що турки оголосили війну Речі Посполитій і, “певно, вже дійшли аж до Дністра” [12, 429]. Ханенко вибухає гнівом: “Всьому виною заблудша вівця Дорошенко, – він хоче всю Україну прибрати до рук своїх і віддати її туркам!” [12, 429], – тобто майже так, як нещодавно дарували-віддавали красу України Гандзю...

У цій заплутаній ситуації, а зрештою ворожнечі (переважно особистій) українських провідників годі й шукати якоїсь ясності чи відповідності реальним історичним подіям. Драматургові ніби те й потрібно задля створення умовного

строкатого тла, про яке гостро висловлюється персонаж, не пов'язаний із “любовною інтригою” п'єси, – “кошовий отаман при Ханенкові” Пелех: “От як ви любите вітчизну! <...> Україна погибає, вони ж готові кров за дівку проливати!” [12, 439]. Ці різкі й десь жорстокі слова, ставлячи крапку в другій дії п'єси, руйнують, знижують розгорнутий у ній сюжет, певною мірою символічний. Адже у творі доволі неоднозначні діалоги Ханенка й Пиво-Запольського, а далі з'ясування зрадливості й непевності останнього перериває поява Гандзі, яку “піймали”, як “велику, мабуть, птицю” [12, 435]. Онімилі від неземної краси Гандзі, державні мужі, вояки (окрім Пелеха) зачаровано слухають її поетичний монолог, що не лише за інтонаціями (як можемо здогадуватися), а й за лексикою контрастує з їхніми балачками. Варто навести хоча б фрагментарно її слова: “З Димера я туди тікала, де Дніпро широкий миє крутий берег, де шум веселий від верб густих по краю йде; де церковця, в якій молилася щиро, біліє на пригірку, де матінка моя за мною журиться й умліває! <...> Пане мій гарний! <...> Не примушуйте мене кохати вас <...> О, злая доле, за що ж ти мене так тяжко покарала?.. Милого нема, і я в неволі! <...> Сама неволя – кривда, пане!” [12, 437].

Слова Пиво-Запольського про кохання й *волю* для неї не викликають довіри ані в кого: може, ще в пам'яті його просторікування про “кобіт” (польське – жінок) і коней. Протилежне – щодо слів Ханенкових “вона *вільна* козачка, то й буде *вільною*!” [12, 438], адже останній оголошує свій рішучий намір одружитися з дівчиною за українським звичаєм: “Життя моє скоріше візьме пан, ніж Гандзю я йому віддам!” [12, 438]. Детальніший аналіз художнього образу Гандзі й закладених у ньому ідей (загадок?), розгортання – трагічне! – її долі потребує спеціальної уваги, що поза межами цієї праці...

Лише варто тут зауважити, що І. Тобілевич подає як головне (чи не важливіше від закоханості) пояснення причини (хоча й не як виправдання) – щоб сказати коротко – “ополячення” Гандзі (а за тим – і значної частини української шляхти) у її ж словах: “Усі наші козаки і посполиті – схизмати, а панська *віра* – католицька” [12, 474]. Значення *віри* завжди було надзвичайно важливе, саме із захистом своєї *віри* православної (не змішувати з церквою, яку в 1686 р. за хабар перепідпорядкувала собі Московія) були пов'язані й поняття “*воля*”, “*честь*” тощо, і більшість, а можливо, й усі етапи *національно-визвольної* боротьби українців (іще від доби короля Данила).

До цієї розмови варто додати те, що писав сучасник обговорюваних тут персонажів Мелетій Смотрицький: “Наш руський [український. – Л. М.] народ прилучився до народу польського як рівний до рівного, як *вільний* до *вільного*. Але де ж та *свобода*, якщо він мав би бути *поневолений* у *вірі*!” [18, 115]. Віра, як відомо, була надзвичайно важливою для людей XVI ст., коли жив і провадив військово-державницьку діяльність (зокрема, 1552 р. заснував першу Січ на острові Мала Хортиця) Дмитро Вишневецький, увічнений у народній “Пісні про Байду” та драмі П. Куліша “Байда, князь Вишневецький” (1884). У переплетенні історичної реальності з фольклорною традицією осмислення образу, що став легендарним, вибудовується життєва доля героя п'єси. Деталі страти Вишневецького в Царгороді 1563 р. невідомі, натомість пісня їх подає по-своєму, і її використовує драматург, наводячи й рядки пісні: “Годі тобі, князю Байдо, байдувати, / Сватай мою дочку та йди царювати! / – Твоя, царю, дочка поганая, / Твоя, царю, *віра* проклятая” [9, 455]. (Цікаво, до речі: чому турецького чи то султана, чи падишаха тут названо царем, адже то було традиційне наймення правителя московитів).

Однак П. Кулішу необхідно розгортати драматургічні елементи, і він це здійснює в межах своєї концепції. Згідно ж із нею, *віра* як така, як суть, сконцентрована в певному понятті, є важливою не сама собою, а в поєднанні

з такими концептами, як *правда* (“У мене *віра* – *правда*”, – слова Байди – [9, 385], *честь*, *слава*, *лицарство*, які в комплексі становлять зміст шляхетності людини. Тобто з усім тим, що є в основі *традиційного світорозуміння українців*. Згаданими словами (що подані курсивом) щільно насичений текст драми, і ніхто їх не вживає мимохідь чи нейтрально. Як наслідок, її емоційна напруга невпинно наростає, аж до слів Візира, звернених до Байди:

“Душе висока!

Ти був би перлом без ціни в Пророка!” [9, 454].

Таке витончене формулювання є вінцем безуспішних спроб повернути князя-християнина до ісламу; повагу викликає навіть відмова українського патріота від служби султанатові. (У цитованому виданні радянських часів слово “Пророк” надруковано з прописної літери, та нам слід уживати правильну форму, як і щодо слів ряду Бог, Господь, Божа Матір).

Байда-Вишневецький – не обмежений релігійний фанатик. Він є цілком світською людиною, він здатний цілком щиро дивуватися, милуватися красотою того ж таки Стамбула: “Рай, а не місто! Закуток едемський!...” [9, 380]. Однак ця краса не здатна змусити його забути про головну реальність:

“Рай, та не нам тут жити-раювати. / Земля чужа, чужа і мова, й *віра*, / І радощі чужі нам тут, і горе... / Ні, горе не чуже. <...> / Як позирну на каторги-галери, / Де наше браттє підставляє спину <...>” [9, 387].

Якщо скласти частотний словник драми “Байда, князь Вишневецький”, виявиться, що слово “*правда*” в ній найуживаніше й визначальне в ідейній концепції твору. І це запрограмоване вже у Пролозі: “Три сотні й два десятки літ минуло, / Як згас у муках дух *правдивий* Байди, / А серце в нас *лицарське* не заснуло: / Так само на землі жадає *правди*. / <...> / І се на лицедійную арену / Свою борбу за *правду* переносим” [9, 333]. Специфічні для героя навіть виміри “всього широкого світу”, прийнятні для нього: “Де *рицарство* з *неправдою* воює” [9, 444]. Вірного свого побратима Самійла Тульчинського (що був спершу його чурою, тобто джурою) Байда називає “преславним *рицарем-слугою*”, “*рицарем* без плями”, а про дії свого славного товариства каже: “Ми, люде *правди*, родимось для жертви, / Ми кривду жертвою одолюємо; / Без нас були б людські діяння мертві: / Ми їх безсмертним *духом* надихаєм” [9, 444]. Цей монолог Байди-Вишневецького є лише одним із численних зразків того, як у його світовідчутті, світорозумінні воєдино сплавлені поняття, які для нього стають головними мотиваторами життєдіяльності: *віра*, *правда*, *честь*, *лицарство*, *дух*.

Наведені поняття використовує й Ганжа Андибер. Заявлений у списку “Дійові особи” як “гетьман Запорозький”, цей персонаж насправді певним чином скомпонований із фольклорних героїв – персонажів народних дум “Козак-нетяга Фесько Ганжа Андибер” та “Про козака Голоту”. Використано і їхні позитивні риси: мужність, відчайдушність, зневага до матеріальних багатств і нагромадження їх, вірність козацькому братству та своїй християнській *вірі*. Тобто в певному розумінні в образі Андибера можна вбачати ті риси, які дослідники визначають як “аристократичний етос козацького “нестяжанія”, за яким борги вважалися *честю*, а прибуткова “лихва” – незмивною ганьбою” [2, 327]. Такий ракурс іще більше загострює конфлікт цього персонажа із князем Байдою-Вишневецьким.

Кулішеве бачення історичної *правди* в неоднорідному соціально (а внаслідок цього й психологічно) козацькому середовищі, однак, вирізняє ту групу, щодо якої поняття “голота” й “нетяга” є рівнозначними для драматурга поняттю “чернь” (сучасною мовою, сказати б, “люмпен”). Відповідно серед дійових осіб заявлені “козаки-нетяги” й “козаки-дуки”, між ними розгортається серйозне протиборство, хоча й переважно словесно-ідеологічне. Третє визначення –

“козак-князь” – містить характеристику Вишневецького в певному аспекті, але не наділене такою силою, яка була би здатна згармонізувати ті дві, з погляду драматурга, непримиренні сили. Ганжа Андибер у п'єсі не належить до жодної з цих трьох груп (категорій), але його прихильності, як і можливості, зрозумілі. “А н д и б е р. <...> Гей, козаки-нетяги, миле браттє! / <...> / Я не такий, як той лукавий Байда: / Не панська в мене – проста, щира *правда*. / <...> Чи князь, чи пан, чи вбогий гольтіпака, / У мене шана й *честь* усім однака” [9, 369–370]. Його показна, заради зовнішнього ефекту демократичність нещира, її персонаж використовує, щоб отримати довіру козаків і самого Байди. Останній же, “шануючи <...> *лицарську славу*” Андибера, не тільки дав йому свою княжу зброю, а й вірить обіцянці того коритися йому як старшому, “як *лицарю* між *лицарями*” [9, 373]. І довіряє йому до такої міри, що залучає його до важливої бойової операції, тоді як Андибер проти нього “чернь козацьку намовляє” [9, 378]. У п'єсі послідовно проведено думку про шалену заздрість Андибера до аристократа Байди, який, на його переконання, нічим не кращий за нього. Щоб довести цю думку до краю (ніби й логічного), драматург показує його готовність власноручно стратити Байду (і це при тому, що з вини самого Андибера вони обидва потрапили в полон турецький). Навіть самого Візира те глибоко вражає: “О підла чернь!” [9, 452]. І тут-таки наголошується високість ідеалів князя Байди-Вишневецького, трагічно нездійснених, недосяжних: “В і з и р. І за що ж гинеш, *рицарю великий*? / Б а й д а. За *правду*! Не знайшов я *правди* в Польщі, / Ні в вашім гарнім царстві, ні в Московськім, / А в нас вона на Русі-Україні / Сліпа й глуха, як мрець у домовині. / Родивсь я рано <...>” [9, 453].

Усі акцентовані в цій статті поняття нині набувають особливого сенсу й суспільно-морального значення. Не випадково видатний сучасний філософ М. Попович нагадував: “...У 20-х роках минулого століття працював такий собі Леонард Нельсон. Йому вдалося з допомогою законів логіки (!) довести, що людина може бути повноцінною і почуватися щасливою лише після усвідомлення власної *гідності*. Леонард Нельсон і його послідовники наголошують – і відповідальність, і проактивність, і відчуття внутрішньої довершеності є можливими лише після усвідомлення людиною власної *гідності*. Саме з *гідності* можна вивести хоробрість, *совість*, *чесність*. Це заохплююча робота для кожного з нас і це те, що може надати сенсу нашому існуванню” [6, 16].

Ця стаття заторкнула лише малу частину творів українських драматургів на теми з історичного минулого – лише із причини обмеженості обсягу статті. Спеціальна увага в означеному аспекті приділяється в подальших дослідженнях доробку М. Старицького, Б. Грінченка, В. Пачовського, С. Черкасенка, не проаналізованим тут творам М. Костомарова й П. Куліша, а також І. Франка, О.-Ю. Федьковича, О. Огоновського та інших “галицьких” драматургів (хоча вони мали інші обставини, свою специфіку, але той самий національний менталітет).

Завершити доречно словами Блаженного Любомира Гузара “Свобода – це можливість творити добро”, адже всі лицарські поривання й подвиги персонажів історії й літератури, що їх прославляли українські драматурги, спрямовані до вищих ідеалів, на добро для свого рідного народу, для України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Енциклопедія українознавства. – Т. 2. – Львів, 1993. – 395 с.
2. *Забужко О.* NOTRE DAME d'UKRAINE. Українка в конфлікті міфологій. – Київ: Факт, 2007. – 640 с.
3. *Іванишин П.* Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, С. Маланюка, А. Костенко. – Київ: Академвидав, 2008. – 392 с.
4. *Карпенко-Карий І.* (І. К. Тобілевич). Твори: В 3 т. – Т. 1. – Київ: Державне вид-во худож. літ., 1960. – 499 с.
5. *Карпенко-Карий І.* (І. К. Тобілевич). Твори: В 3 т. – Т. 2. – Київ: Державне вид-во худож. літ., 1960. – 404 с.
6. Коли людина відчула смак свободи, вона уже не зможе жити по-іншому [Інтерв'ю з М. Поповичем] // Літ. Україна. – 2018. – 15 лют.

7. *Костомаров М.* Твори: В 2 т. – Т. 1. – Київ: Дніпро, 1990. – 538 с.
8. *Кримський С.* Під сигнатурою Софії. – Київ: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 367 с.
9. *Куліш П.* Твори: В 2 т. – Т. 2. – Київ: Дніпро, 1989. – 586 с.
10. Мудрость тысячелетий. Энциклопедия. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС ОАО “Красный пролетарий”, 2006. – 848 с.
11. *Наливайко Д.* Очима Заходу. Рецепт України в Західній Європі XI – XVIII ст. – Київ: Основи, 1998. – 578 с.
12. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п’єси. – Кіровоград: ТОВ “Імекс-ЛТД”, 2010. – 508 с.
13. *Смілянська В.* Літературна творчість Миколи Костомарова // *Костомаров М.* Твори: В 2 т. – Т. 1. – Київ: Дніпро, 1990. – 538 с.
14. *Стражний О.* Український менталітет: Ілюзії. Міфи. Реальність. – Київ: Книга, 2008. – 368 с.
15. *Тайрова-Яковлева Т.* Повсякдення, дозволя і традиції козацької еліти Гетьманщини. – Київ: Кліо, 2017. – 184 с.
16. *Тобілевич І.* Твори: У 6 т. – Т.6. – Харків; Київ: Держ. вид-во “Література і мистецтво”, 1931. – 288 с.
17. *Тофтул М.* Енциклопедичний словник з історії та теорії моралі. – Житомир: Видавець Євенок О. О., 2015. – 656 с.
18. *Ушкалов А.* Що таке українська література. Есеї. – Львів: Вид-во Старого Лева, 2015. – 352 с.

Отримано 7 квітня 2018 р.

м. Київ



Євген Джиджора

УДК 82 01:82-141

СЕРЕДНЬОВІЧНА СЛОВ'ЯНСЬКА ГІМНОГРАФІЯ: БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД*

У 1930-ті роки наукові студії над східнохристиянською гімнографією дещо вповільнюються і відновлюються лише в 1970-ті роки. Тоді розпочинається пізній період вивчення середньовічної гімнографії. Водночас основні дослідницькі тенденції залишилися такими ж, як і в ранній період:

– історико-типологічний опис конкретного гімнографічного об'єкта (це може бути не тільки постать гімнографа, збірка або певний твір, а й окремий пісенний жанр),

– видання творів за стародавніми рукописами та їхня палеографічна характеристика.

В описі конкретного гімнографічного об'єкта найбільш продуктивними виявилися відкриття видатного болгарського науковця Г. Попова. Перебуваючи під впливом масштабних пошуків свого старшого колеги Б. Ангелова, який атрибутував та прокоментував переважну більшість творів Климента Охридського [1], Г. Попов переконливо показує, що саме завдяки Клименту оригінальна слов'янська гімнографія з'явилася вже наприкінці IX – на початку X ст. Уважно вичитуючи акровірші канонів, цей улюблений атрибут візантійської, а згодом і південнослов'янської церковної поезії, учений доходить висновку: у староболгарських мінеях цикл так званих загальних служб був укладений Климентом Охридським [52], а деякі послідування (увійшли до староболгарської Пісної тріоди) належать Костянтинові Преславському [51].

Завдяки розробкам Г. Попова знайдені відповіді на питання, поставлені трохи раніше ще однією болгарською дослідницею К. Івановою щодо “невідомих” на той час служб із азбучним акровіршем у південнослов'янській святковій Мінеї [14; 15]. Ці служби були написані учнями Кирила та Мефодія. Водночас Г. Попов вважає, що саме учні видатних слов'янських просвітителів у той

* Закінчення. Початок див.: Слово і Час. – № 4. – С. 95–100.