Міністерство освіти і науки України

…………………………………………………………………………………………………………………………………….

**факультет філології та журналістики**

**Кафедра української літератури**

**ТВОРЧІСТЬ ГНАТА ХОТКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ЗЛАМУ СТОЛІТЬ**

**Магістерська кваліфікаційна робота**

**зі спеціальності українська мова та література**

Рекомендовано до захисту

«\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_ 201\_\_р.,

протокол №\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Зав. кафедри\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Виконала**

……………………………………………………………………………………………………………………………....

**Науковий керівник:**

……………………………………………………………………………………

**……………….**

**ЗМІСТ**

|  |  |
| --- | --- |
| ВСТУП……………………………………………………………………..… | 3 |
| РОЗДІЛ І. ХАРАКТЕР МИСТЕЦЬКОЇ ДИНАМІКИ В УКРАЇНІ НА МЕЖІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ…………………………………………..………...   * 1. Політичний та громадсько-культурний аспекти як рушійна сила розвитку національної літератури……………………………….…..   2. Вплив фольклорної та релігійної естетики на українську драматургію аналізованої доби………………………….…….……..   3. Стан драматургії і театрального мистецтва в Україні на зламі століть…………………………..…………………………………….. | 8  8  26  37 |
| РОЗДІЛ ІІ. ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА…………………………………………………………………  2.1 Вплив суспільно-політичних рухів доби на становлення світоглядних переконань митця………………………………………….  2.2 Віддзеркалення культурно-мистецьких пошуків у творчій практиці письменника………………………………………..……………… | 47  47  56 |
| РОЗДІЛ ІІІ. ТВОРЧІСТЬ ГНАТА ХОТКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОСНОВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ…………….….  3.1. Художні домінанти творчості митця………………………………...  3.2. Відображення національної ідеї у драматургії Гната Хоткевича… | 63  63  80 |
| ВИСНОВКИ………………………………………………………………….. | 99 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……………………………….. | 106 |
| ДОДАТКИ……………………………………………………………………. | 111 |

**ВСТУП**

Гнат Хоткевич – самобутня творча постать: письменник, критик, літературознавець, мистецтвознавець, театральний і музичний діяч, історик і етнограф, автор багатьох творів. Окремими книжками вийшли друком «Поезії в прозі» (1902), драма «Лихоліття» (1906), повісті «Камінна душа» (1911), «Авірон» (1917), оповідання «Гірські акварелі» (1914), «Твори» у восьми томах (1928 – 1931) та ін.

З-поміж багатьох українських письменників першої половини XX ст. Гнат Мартинович Хоткевич вирізнявся своєрідною тематикою, творчою унівеерсальністю. Окрім письменницького обдарування, в його особі втілювалася ціла низка талантів, здібностей та зацікавлень. Неперевершений бандурист, автор підручників гри на цьому інструменті, організатор театрів і диригент капели бандуристів, дослідник і перекладач творів Шекспіра, Мольєра, Шиллера, Гюго, редактор журналу, організатор страйку залізничників у Харкові. А разом з тим – людина надзвичайної працьовитості, обізнана з різними сферами життя й науки [41, с. 165].

В українському літературному просторі зламу століть творчість Гната Хоткевича була оригінальним явищем на фоні яскравих соціокультурних та суспільно-політичних зрушень, у якому відчувається продовження традицій так званої етнографічної прози XIX ст., з одного боку, і вплив соціальних тенденцій критичного реалізму кінця XIX – початку XX ст., з другого. Ця своєрідність наклала значний відбиток і на характер фольклоризму ху­дожньої спадщини драматичних творів Гната Хоткевича.

**Актуальність дослідження** драматургічного доробку Гната Хоткевича обумовлюється тим, що він продемонстрував читачеві через художнє слово принципово нове, абсолютно інше світобачення. Він яскраво дослідив сутність людської природи, її витоки, глибинність, випробовуючи переважно любов’ю, добротою та порядністю. І людина постає перед читачем незбагненністю своєї душі.

Творчість Г. Хоткевича, як і багатьох вітчизняних письменників початку XX ст., на сучасному етапі залишається малодослідженою сторінкою української літератури. Різноманітний та надзвичайно строкатий доробок митця неодноразово ставав предметом наукових студій, які здебільшого характеризувалися фрагментарністю та одноаспектністю. Більше того, за Гнатом Хоткевичем надовго закріпилися визначення «буржуазний націоналіст» та «національно обмежений письменник», а деякі його твори майже півстоліття беззаперечно вважалися ідейно шкідливими.

Незважаючи на це у вітчизняному літературознавстві доробок митця завжди був предметом пильної уваги. На початку ХХ століття він активно обговорювався тогочасною критикою (розвідки А. Березинського, М. Євшана, С. Єфремова, Т. Зикеєва, І. Липи, В. Коряка, М. Мочульського, М. Новицького, В. Поліщука, Г. Чупринки). За радянських часів спадщину письменника досліджували О. Засенко, С. Ковальчук, А. Мельничук, Б. Михайличенко, В. Півторадні, Ф. Погребенник, Н. Шумило, а протягом минулого п’ятнадцятиліття О. Волосова, В. Кравчук, С. Наумов, І. Приходько, М. Семенюк, В. Шевчук та інші. Соціологічно-марксистське літературознавство інтерпретувало образи, створені письменником, передусім як відображення певних соціальних відносин, а психоповедінкові реакції героїв зводило до суспільно-економічних причин. Неопублікованість частини спадщини митця, а також неможливість уповні ознайомитися з його окремими працями, листами, мемуарами та спогадами обумовили приписування Г.Хоткевичеві того, що було не властиве його особистості. Натомість ігнорування національного чинника в студіюванні створених письменником персонажів призводило до спотворення художнього змісту авторських текстів.

Об’єктом зацікавлення багатьох дослідників стала творчість письменника загалом. Її вивчали С. Димченко [13], В. Кізченко [17], В. Мартиненко [23], Д. Нитченко [28], Ф. Погребенник [35] та інші. Однак багато аспектів його драматичної творчості залишаються або зовсім не вивченими, або недостатньо висвітленими, або ж їх вирішення не можна вважати задовільним з огляду на здобутки сучасного літературознавства. Саме тому дослідження поетики драматургії Гната Хоткевича на сучасному етапі української літератури, є цілком актуальним явищем.

На початку XX ст. старше покоління критиків не підтримало модернізм Г. Хоткевича. Позитивно про творчість письменника відгукувалися хіба що М. Яцків та X. Алчевська.

У першій чверті XX ст. прізвище Г. Хоткевича згадувалося в дослідженнях О. Дорошкевич, А. Ковалівського, В. Коряка, А. Ніковського, М. Сріблянського та інших. На жаль, деякі з цих розвідок були позначені впливом марксистської ідеології, що обумовила ненаукові, фальсифіковані, вульгарно-соціологічні підходи до явищ художньої літератури.

Новітні рецепції характеризуються спробами комплексного дослідження спадщини Г. Хоткевича. Так, власне літературознавчі розвідки суттєво доповнюються працями фахівців суміжних наук – насамперед театро- та мистецтвознавців, істориків, філософів. Перед сьогоднішнім читачем Г. Хоткевич постає як непересічна особистість, яка прагнула до всебічного дослідження культури українського народу в єдності його історії, літератури, театрального, пісенного й танцювального мистецтва.

Сьогодні залишається маловивченою і майже невідомою широкому загалові драматургія та театральна діяльність Гната Хоткевича, яка є яскравою сторінкою в історії української культури. У дослідженнях творчості самого письменника і в роботах з історії вітчизняного театру, його театральна діяльність найбільш представлена організацією Гуцульського театру.

Драматургічна творчість Г. М. Хоткевича потребує вивчення в контексті мистецьких, філософсько-естетичних пошуків, які відбувалися в українському театрі на зламі ХІХ–ХХ століть.

**Мета дослідження** – з`ясувати особливості драматичної творчості Гната Хоткевича у контексті розвитку національної літератури, соціальних перетворень та історичних рухів.

Реалізація поставленої мети передбачає розв`язання таких **завдань**:

* з`ясувати громадсько-культурні та політичні сили, які виступають рушійними аспектами літературної творчості письменників зламу століть;
* окреслити вплив фольклору на драматургію порубіжжя;
* проаналізувати стан театру та драматургії в Україні часів аналізованої доби;
* встановити художні особливості творчості Гната Хоткевича;
* визначити вияв національних ідей у драматичній спадщині письменника.

**Об`єкт** наукової роботи – драматична спадщина українського письменника зламу століть Гната Хоткевича, зокрема «Лихоліття», «Вони», «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте», «О полку Ігоревім», «Богдан Хмельницький».

**Предметом** дослідження є художні домінанти творчості письменника та вивчення впливу суспільно-політичних і громадсько-культурних аспектів на світогляд митця, що відбилося у драматургічній спадщині.

У процесі написання магістерської роботи використовувалися такі **методи дослідження**: типологічний, елементи рецептивного і герменевтичного аналізу, а також осмислення проблеми на основі прочитаних літературних творів; узагальнення досвіду науковців з метою теоретичного обґрунтування аналізу.

Відповідно до мети й завдань роботи використовується системний аналіз вивчення драматургії Г. Хоткевича й елементи текстуального аналізу, з`ясовуються головні риси його художнього світу, особливості творення характеру, визначення світоглядної домінанти. Твори досліджуються в історико-генетичному та історико-функціональному аспектах.

**Наукова новизна** роботи полягає у самостійному комплексному аналізі драматичних творів Гната Хоткевича в контексті мистецьких, філософсько-естетичних пошуків, які відбувались в українському суспільстві на зламі ХІХ–ХХ століть. Новизну роботи визначають також і матеріали дослідження, що охоплюють не лише загальновідомі драми, але й зразки творів письменника, що не потрапили в поле зору літературної критики.

**Практичне значення.** Матеріали роботи можуть бути використані при викладанні вузівських курсів відповідного напрямку, спецкурсів, проведенні спецсемінарів, присвячених творчості письменників Розстріляного Відродження, а також на уроках української літератури в середніх загальноосвітніх школах і спеціальних навчальних закладах.

**Апробація** магістерської кваліфікаційної роботи здійснювалася під час проходження практики в Полтавському національному педагогічному університеті ім. В. Г. Короленка.

**Структура роботи**. Кваліфікаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків.

**РОЗДІЛ 1**

ХАРАКТЕР МИСТЕЦЬКОЇ ДИНАМІКИ В УКРАЇНІ НА МЕЖІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ

**1.1. Політичний та громадсько-культурній аспекти життя як рушійна сила розвитку національної літератури**

Порубіжжя XIX і ХХ століття по праву вважається окремим унікальним періодом розвитку літературного процесу, позаяк він став переломним саме для українського письменства, бо мав безпосередній вплив на творчість прозаїків, драматургів та поетів доби. У цей час відбуваються активні націєтворчі процеси й оновлення усіх видів мистецтва, особливо це відобразилося на розвої вітчизняної літератури. Хоча й інші види мистецтва, як і саме життя загалом, не були позбавлені подібних порухів [15, с. 11].

На той період Україна була розірвана між самодержавною Російською імперією й конституційно-монархічною Австро-Угорщиною. При цьому Наддніпрянська Україна втратила вже другу свою (після Русі) питому назву й іменувалася Малоросією [5, с. 116].

Загалом громадсько-культурні, політичні, економічні процеси на українській землі привертали до себе увагу провідних діячів мистецтва, громадських активістів та простого люду.

Хоч скасування кріпаччини у 1861 році звільнило селян від поміщиків, воно не покращало їхнього економічного становища. Непоправною помилкою реформ стало обкладання селян занадто великим фінансовим тягарем за умов кричущої обмалі землі. Крім обтяжливих виплат за свої наділи, селяни були вимушені платити подушний податок, а також непрямі податки на цукор, чай, тютюн, бавовну, вироби з металу і, що особливо важливе, на горілку [15, с. 21]. Під кінець ХІХ століття урядова комісія доповідала, що з урахуванням компенсації за землю селяни сплачували у 10 разів більше податків, ніж дворяни. Проте з точки зору селянина основною причиною його недолі був брак орної землі. Крихітні наділи, які на Україні були меншими, ніж будь-де в імперії, ледве могли задовольнити скромні потреби своїх власників. Основним прошарком суспільства, який зображувався митцями, письменниками зокрема залишаються селяни. Хвиля обурення не могла оминути літературу та не потрапити на сторінки часописів у вигляді художньої літератури [11, с. 245].

З прискоренням економічного розвитку відбуваються й значні соціальні зміни. Найважливішою з них була поява нового й ще відносно нечисленного класу – пролетаріату. На відміну від селян пролетарі не мали засобів виробництва. Вони продавали не свої вироби, а власну робочу силу.

Умови праці в промисловості України, як і в усій Російській імперії, були просто жахливими. Технічної безпеки чи медичного обслуговування практично не існувало. А платня середнього робітника на Україні становила лише малу частку того, що отримував його європейській колега. Не дивно, що дедалі частішими ставали страйки та інші сутички між робітниками і підприємцями.

Особливих утисків зазнавали українці під протекторатом Російської імперії. Рідна для цілого народу мова була справжнім табу. Заборонялося не лише проводити навчання українською, навіть, молитися і читати газети дозволялося виключно російською мовою. На відміну від Західної України, тут не існувало ані кафедри в університеті, ні легально існуючої партії, наукової інституції, жодного депутата в парламенті й самого пар­ламенту, друку, свободи слова, віросповідання [45, с. 49].

Такий стан безправності й злиденності українського народу в пазурах насильницької денаціоналізації яскраво відтворили Борис Грінченко в «Листах з України Наддніпрянської» і Михайло Драгоманов у «Чудацьких думках про національну справу». Проте й на заході України не бракувало гострих проблем – економічного та політичного характеру, а свідомим українцям у цей час «великих антагонізмів» доводилося тяжко виборювати свої права, протистояти польському тиску, москвофільським виливам та єврейському визиску.

За таких обставин лібералізації царського режиму починає відбуватися відродження українського національного руху. Варто зазначити, що визначальними реаліями життя українського народу було намагання вижити в умовах малоземелля, матеріальна руїна «мужицтва», як писав про це Юліан Бачинський у книжці «Ukraina irredenta» (Львів, 1895; у ній уперше по століттях недержавності пролунала вимога незалежності батьківщини) [1, с. 224]. Селяни пролетаризувалися, емігрували із Західної України до Канади та Бразилії, а з Наддніпрянщини – в Сибір, на Зелений та інші Клини.

На східноукраїнських землях було обмаль національної інтелігенції. У Києві ледве чи не в трьох родинах говорили по-українськи – у Косачів, Лисенків і Старицьких. Ситуація покращала в 90-х pp., коли вихідці з непривілейованих верств почали здобувати вищу освіту й прилучилися до національно-культурної роботи (в гуртках «політиків» і «культурників» при університеті Святого Володимира, літературній гро­маді творчої молоді, відомій під назвою «Плеяда») [8, с. 26].

У Західній Україні в 70-х і наступних роках політичне партійне життя концентрувалося навколо партій «наших старих» (Юрій Федькович) – «москвофілів», фінансованих царським урядом для проросійської діяльності, та «народовців». Останні орієнтувалися на легальні форми діяльності в Австрійській державі й зусиллями свого лідера – посла (депутата парламенту) Анатоля Вахнянина – й інших діячів у першій половині 90-х pp. домог­лися від уряду значних поступок, зокрема в освітній галузі.

У 1890 р. двопартійний політикум попов­нила радикальна партія, яка була заснована Іваном Франком, Михайлом Павликом та ін., що розгорнули соціально й національно просвітницьку роботу серед селян, відображену в художній і публіцистичній спадщині І. Франка, В. Стефаника, Леся Мартовича й інших письменників. Через партійну кризу Франко вийшов із лав радикалів і в 1899 р. за участю Михайла Грушевського й інших діячів утворив націонал-демократичну партію. На Наддніпрянщині ж українських партій у XIX ст. ще не існувало [10, с. 31].

Громадсько-культурне життя «підросійської» України на початку 90-х pp. (як це було й у 60-х pp. до Валуєвського циркуляру) позначене піднесенням. В Україні сформувався тип інтелігента, опозиційно налаштованого до російського керівництва. В одній кишені він «носив писання батька Тараса», – згадував Павло Житенький, а в іншій, на жаль, – Карла Маркса. Чимало українців за походженням (Желябов, Кибальчич та ін.) «розчинилися» в загальноросійському визвольному русі народників [1, с. 265].

Український національний рух захопив не тільки українців, а навіть частину молоді з польських або спольщених шляхетських родин Правобережної України. Цю групу, на чолі з Володимиром Антоновичем, називали хлопоманами (походить від слова «холоп» – образлива назва польських панів на адресу українських селян), хоча самі вони себе називали українофілами. Вони перейшли з католицької віри в православну, носили український національний одяг, співали українських пісень, свідомо дотримувалися народних звичаїв і не цуралися селянського товариства. Сумління цих людей мучило усвідомлення того, що їх діди-прадіди упродовж століть гнобили українське селянство, і саме тому їм необхідно зблизитися і прислужити народу.

На початку своєї діяльності хлопомани під час студентських канікул та в інший вільний час мандрували селами, збираючи народні казки, прислів`я, звичаї та обряди. Згодом вони влаштовували зібрання, готували і зачитували реферати, випускали рукописний журнал та заснували у 1859 р. підпільну школу, де зібрали бідних юнаків, котрих «вчили в національному напрямі». На межі 1860 – 1861 рр. гурток хлопоманів саморозпустився, а його члени разом з викладачами і студентами Київського університету утворили нове товариство під назвою «Українська громада», яке у 1862 р. нараховувало 200 членів [15, с. 19].

Київська громада, як і ті, що виникли у різних містах України, таких як Чернігів, Вінниця, Катеринослав, Одеса, Полтава, Харків, а також за її межами на території Кубані (Катеринодар) та Москві, головним своїм завданням вважали організацію народної освіти рідною мовою; заснування українських шкіл, написання і видання для них підручників, підготовку вчителів тощо; здійснення наукових досліджень в галузі етнографії, мовознавства, історії; підготовку і видання популярних книжок та ін. [10, с. 30]. Тобто, займалися культурницькою діяльністю.

Відродження українського руху попервах не викликало занепокоєння царської влади та російської громадськості. Втім підготовка та вибух польського повстання 1863-1864 рр., побоювання того, що українці за культурницькою діяльністю зажадають відродження колишніх прав, а то і незалежності, призвели до видання міністром внутрішніх справ Валуєвим 20 липня 1863 р. таємного циркуляру, який увійшов в історію як Валуєвський циркуляр. Цим документом заборонялось публічне вживання української мови в державних установах, школах, церквах, друкуванні популярної, релігійної літератури, окрім художніх творів.

Проблема української мови розв’язувалася знаменитою фразою, що ніякої окремої малоросійської мови не було, немає та бути не може [45, с. 53]. Не витримавши переслідувань з боку царських властей, громади одна за одною самоліквідовувалися або ж були офіційно заборонені.

Проте діячі віддані справі відродження України не полишили працю. Основну свою діяльність вони зосередили на досягненні успіху в царині науки або на освітній ниві. Проте відсутність організації не давала можливості розвивати український рух. Тільки наприкінці 60-х років, після послаблення антиукраїнської політики знову з`являються громади, але вже на нелегальних засадах. Та нелегальне становище давало малий простір для культурницької діяльності, і тому провідники українського руху весь час намагаються найти легальні форми для своєї праці [8, с. 23]. Така можливість відкрилася зі створенням у 1873 р. Південно-Західного відділення Російського Географічного товариства, яке завдяки громадівцям стає центром українознавчих досліджень. Окрім того, Київська громада перебрала до своїх рук редагування російськомовної газети «Киевский телеграф».

Важливу роль у піднесенні суспільно-культурного розвитку України 70-х pp. XIX ст. відіграв Михайло Драгоманов, котрий європеїзував галицьку інтелігенцію, зорієнтувавши її на змаган­ня за здобуття загальнолюдських і національних прав рідному народові. У трьох листах до редакції львівського журналу «Друг», доленосних для І. Франка, М. Павлика й багатьох інших, Драгоманов наголосив на потребі єднання Галичини зі східною Україною, зближення вищих верств із народом (за допомогою, зокрема, літератури про народ його-таки мовою), просвіті українців [15, с. 21].

Наслідком доносів і наклепів на український рух стало підписання царем Олександром ІІ 18 травня 1876 р. у курортному німецькому містечку Емс Емського указу. Він різко посилив репресії проти української культури і наклав нові заборони на українську мову. Було заборонено: ввезення із-за кордону книжок українською мовою, друкування і видання в Росії оригінальних українських творів, перекладів, п`єс для театральних вистав, текстів до нот, крім історичних пам`яток.

Указ ліквідував Південно-Західне відділення Російського Географічного товариства, заборонив громади, встановив жорсткий контроль над художніми творами українською мовою, які мали друкуватися російським правописом [32, с. 205]. Заборонялася діяльність театральних труп із суто українським репертуаром. Окремий пункт указу стосувався персонально Драгоманова й Чубинського, яким було заборонено жити в Україні.

Емський указ був серйозним ударом по українській науці, культурі і українському рухові в цілому. Свою чинність він зберігав до 1905 р. Проте на цей раз громадський рух не припинився. Громади, що збереглися, продовжували існувати підпільно, шукаючи нових шляхів для відновлення легальної діяльності. Як і в попередні роки, найсильнішою і найвпливовішою була Київська (Стара) громада [10, с. 31].

У межах Російської імперії організувати легальну роботу було неможливо, і тому громадівці сходяться на думці про організацію українського національного центру за кордоном, який мав налагодити видання вільної від цензури української преси і представляти український рух в Європі. Виконання такого завдання громада доручила Михайлу Драгоманову. Також на його долю випала роль виробити політичну програму українського руху, тобто поставити перед ним чітку мету і накреслити шляхи її досягнення, оскільки стало зрозуміло, що без зміни суспільного ладу в Російській імперії змін на краще для українців не буде [15, с. 19].

Виїхавши за кордон, Драгоманов зав’язав тісні стосунки з українськими діячами Галичини, разом із М. Павлюком та С. Подолинським став видавати журнал «Громада» (1878 – 1879 рр., 1882 р.). В основі запропонованої Драгомановим програми лежали такі принципи, як демократизм (надання громадянам демократичних прав і свобод та організація влади на демократичних засадах); федералізм (надання українцям в складі Росії автономних прав і запровадження громадського самоврядування); культурництво (визвольна боротьба повинна вестися виключно просвітницькими формами і методами); еволюційність (уникати радикальних змін, а віддавати перевагу поступовому розвитку); європеїзм (орієнтація України в своєму розвитку на Європу) [33, с. 49].

Висунута Драгомановим політична програма для тогочасних умов, що запанували в Росії після вбивства царя Олександра ІІ, виявилась занадто радикальною. Саме тому Київська громада розірвала відносини з Драгомановим і припинила фінансування журналу. Вона відмовилась від політичної діяльності, яка могла спровокувати репресії з боку російського уряду. Єдиним свідченням українського руху на теренах Російської імперії стало видання науково-історичного журналу «Киевская старина» (1882 – 1907 рр.), що продовжував українознавчі дослідження [1, с. 127].

Така кропітка дослідницька праця мало приваблювала молодь, що прагнула дій, до того ж, не було бурхливої політичної діяльністю, що була б спрямована на повалення існуючого ладу і встановлення нового більш справедливого. Наприкінці ХІХ ст. в українському русі у середовищі молодих інтелігентів виникає націоналістична течія. Вона виникла як реакція на кризу культурницького руху (українофільства). Зрозуміло, що глибинною причиною був колоніальний стан українського народу в Російській імперії.

Молодь почала гуртуватись навколо російського і польського рухів, що боролися проти самодержавства революційними методами, проте це не задовольняло її національного прагнення і не приносило користі українському народу. Зрештою, національно свідома молодь сама стала організовувати громади, які називалися «молоді» або «студентські» [23, с. 22]. Особливо багато постало їх у 90-і роки ХІХ ст. Найрадикальнішою з студентських груп було Братство тарасівців (1891 – 1898 рр.).

Воно виникло через неможливість існування в Росії ХІХ ст. української політичної партії. Ця законспірована організація, гуртки якої поши­рилися в Харкові, Києві, Чернігові, Одесі, зразу поставила завдання розірвати з кволим українофільством, бути активними «націоналами». Програм­ним виступом молодих спадкоємців Тарасового духу стала стаття Івана Липи «Profession de foi [символ віри] молодих українців», надрукована у львівському часописі «Правда» в 1893 р. її лейтмотивом була віра в прогрес і визволення націй, пригноблених Російською імперією [10, с. 31].

Ідеї, висловлені в промові, навряд чи можна охарактеризувати як націоналістичні (самостійницькі), але на тлі аполітичного культурництва та загального занепаду українського громадсько-політичного руху вони виглядали справжнім національним радикалізмом. У промові стверджувалося:

* повна автономія України (на той час на це гасло не відважувався ніхто);
* радикалізм і екстремізм щодо «відступників»;
* єдність українського народу (цей девіз став зародком майбутньої концепції соборності української держави);
* українці потребують національної волі для «праці і поступу»;
* необхідність українських шкіл;
* негативне ставлення до українофільства (культурництва), але при цьому визнали його користь для національного руху;
* українці – окрема нація;
* вживання української мови та ін.

«Тарасівцями» були, крім засновників – І. Липи, В. Боровика, М. Баськевича і М. Байздренка, письменники і вчені М. Коцюбинський, Б. Грінченко, Т. Зіньківський, В. Самійленко, М. Міхновський, М. Кононенко, Є. Тимченко, М. Вороний та ін. Вони обстоювали ідеал самостійної української держави, усвідомлювали необхідність наполегливої політичної праці задля його втілення в життя [33, с. 57].

Поняття «українофіл» «тарасівці» замінили сильнішим і актуальнішим – «свідомий українець», заклали основу самостійницьких українських політичних партій XX ст. Жандарми напали на слід «тарасівців» (наприклад, І. Липа відсидів 13 місяців у тюрмі за перевезення забороненої літератури зі Львова) і врешті розгромили організацію. Ідеї братства популяризували «Листи з України Наддніпрянської» і вірші Б. Грінченка, сатир В. Самійленка, казка «Хо» М. Коцюбинського, послання «Товаришам-тарасівцям» М. Кононенка [8, с. 25].

Культурницькими осередками українства у 60–70-х pp. були «Старі Громади» (Київська, Полтавська, Чернігівська, Одеська й ін.), а також утворений 1873 р. Південно-Західний відділ Російського імператорського географічного товариства в Києві. «Старогромадівці» М. Драгоманов, В. Антонович, Т. Рильський, М. Старицький, М. Лисенко й ін. зробили визначальний внесок в українознавчу науку, дбали про піднесення національної свідомості й освіту простих людей, видавали для них дешеві «книжечки-метелики».

Південно-Західний відділ об’єднав для різноаспектного вивчення України істориків і філологів (до нього належали Михайло Драгоманов, фольклорист і поет, творець національного гімну «Ще не вмерла Україна» Павло Чубинський, автор близько півтисячі історичних досліджень Олександр Лазаревський, відомий мовознавець Павло Житецький), діячів мистецтва (Михайло Старицький і Микола Лисенко), антрополога Федора Вовка, статистика Олександра Русова, соціолога Олександра Строніна та представників інших наук [11, с. 79].

Найбільшим здобутком працівників відділу та численних помічників-ентузіастів, стало видання «Трудів етнографічно-статистичної експедиції...» (1873–1878) у семи томах – упорядкованого Чубинським зводу українського фольклорно-етнографічного матеріалу, зібраного і на території сучасних сусідніх держав [15, с. 18]. Інші цінні публікації, здійснені в 70-ті pp. під егідою цієї наукової інституції – двотомник історичних пісень українців, укладений В. Антоновичем і М. Драгомановим, тритомник наукових праць М. Максимовича, збірник чумацьких пісень (підготував І. Рудченко) тощо.

Українська культурницька праця в Росії вважалася антидержавною і поступово перестала відповідати головним вимогам часу. Адже, як справедливо наголошував у «Чудацьких думках про українську національну справу» М. Драгоманов, усякий національний рух мусить бути водночас політичним рухом [29, с. 45]. Саме цього уряд боявся. Тож не дивно, що після доносів київського україножера Юзефовича, який вперто сигналізував у столицю про поширення «малороссийского сепаратизма», небезпечного для імперії, діяльність Південно-Західного відділу й Громад була з 1876 р. заборонена.

За таких украй несприятливих обставин осереддям української наукової й культурно-освіт­ньої роботи залишалися Західна Україна. Тут із 1868 р. діяло «народовське» Товариство «Просвіта», з 1869 р. – українська громадська культурно-освітня організація «Руська бесіда». Львів був тим центром, з яким зміцнювали зв’язки «східняки» П. Куліш, О. Кониський, Олена Пчілка, Леся Українка. Тут із кінця 60-х pp. виходив загальноукраїнський журнал «Правда», саме тут, завдяки старанням, несправедливо забутого великого діяча культури й мистецтв Гната Мартиновича Хоткевича було створено перший народний робітничий театр [45, с. 52].

Для поширення серед народу україномовної книжки 1873 р. у Львові було створено Літературне товариство ім. Шевченка, через двадцять років реорганізоване в славнозвісне НТШ (Наукове товариство ім. Шевченка). В умовах бездержавності України воно відіграло роль національної академії наук і збагатило філологію, історію, філософію, природознавство й інші галузі багатотомними фундаментальними «Записками Наукового товариства ім. Шевченка». З 1898 р. починає виходити «Історія України-Руси» в 10-ти томах Михайла Грушевського [10, с. 30].

Розвиток філології позначений іменами Павла Житецького, лінгвіста, історика літератури й педагога; Олександра Потебні, визначного філолога, філософа й етнографа, засновника українського мовознавства й школи «потебніанців»; Костя Михальчука, першого систематизатора українських говірок, діалектолога й морфолога; фольклористів П. Чубинського і М.  Лисенка, Б. Грінченка (організував і видав у 90-х на початку 1900-х років чотиритомник «Етнографічних матеріалів...»), етнографа та літературознавця Миколи Сумцова [46, с. 53]. На Західній Україні були надруковані тритомник «Народних пісень Галицької і Угорської Руси» Якова Головацького, наукові розвідки Івана Франка, розпочав активну діяльність видатний дослідник народної творчості Володимир Гнатюк.

Наприкінці ХІХ ст зароджується українське літературознавство. Після вміщення російськими вченими О. Пипіним і В. Спасовичем в огляді історії слов’янських письменств розділу про українську літературу з’явилися «Нариси історії української літератури ХІХ ст.» (1884) Миколи Петрова та ґрунтовний відгук на них Миколи Дашкевича, що посприяв розвитку методики досліджень такого типу. Голова «Просвіти» у Львові Омелян Огоновський «перший з муравлиною пильністю стягнув докупи масу біографічного і історико-літературного матеріалу» (І. Франко) та видав упродовж 1877–1894 pp. «Історію літератури руської» в шести томах [54, с. 48].

Важливою трибуною для літератури в усі часи були періодичні видання. У Російській імперії до революції 1905 р. майже не існувало українських газет і журналів. Єдині періодичні органи, в яких знаходилося місце для літературних творів, були газета «Киевский телеграф» (існувала до 1876 р.) і науковий вісник українознавства журнал «Киевская старина» (виходив із 1882 р,). У ньому друкувалися роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного й Івана Білика, «Старосвітські батюшки і матушки» І. Нечуя-Левицького, п’єси М. Кропивницького й І. Карпенка-Карого, історична трилогія з доби Хмельниччини М. Старицького, твори І. Франка, Б. Грінченка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка, історико-літературні й критичні студії [8, с. 23].

Через цензурні рогатки вдалося провести й кілька неперіодичних видань. Це альманахи «Луна» (1881 р.), «Рада» (упорядник М. Старицький упродовж 1883–1884 pp. спромігся видати два його випуски), «Нива» (1885 р.) і «Степ» (1886 р.) та «Складка» (з 1887 по 1897 pp. упорядники В. Александров, а потім К. Білиловський видрукували чотири випуски) [33, с. 47]. Ці альманахи презентували набутки українського романтизму (Т. І. Левченко, П. Куліш) і стали досить широкою ретроспективою надбань українського реалістичного письменства останніх десятиліть XIX ст.

На західноукраїнських землях видань було значно більше. Цілу бібліотеку українського письменства видали «народовські» органи друку – насамперед журнал «Правда» (виходив із перервами до 1898 p., був загальноукраїнською трибуною, з якої велася літературна дискусія 70-х pp.). Журнал «Зоря» виходив у 1880–1897 pp., опублікував багато творів члена редколегії І. Франка, писання Т. Шевченка, Панаса Мирного й І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, І. Карпенка-Карого, О. Кобилянської, Б. Лепкого й багатьох інших, переклади й літературознавчі дослідження, проводив літературні конкурси. На зміну журналові з 1898 р. почав виходити «Літературно-науковий вісник» [54, с. 48].

Серед видань 1870-80 pp. варто згадати також студентський журнал «Друг» (тут дебютував І. Франко), женевські збірники М. Драгоманова «Громада» (друкувалася повість «Лихі люди» Панаса Мирного) та журнал «Громадський друг». Після його конфіскації урядом І. Франко і М. Павлик випустили збірники-двомісячники «Дзвін» і «Молот», подавши у їх літературній частині не тільки власні твори, а й вірші М. Старицького та ін. У журналі «Світ», який виходив недовго, друкувалися не тільки галичани (І. Франко), а й наддніпрянці (Б. Грінченко, О. Кониський, І. Нечуй-Левицький), емігранти (М. Драгоманов) [45, с. 49].

У 90-ті pp. помітним явищем був журнал «Житіє і слово» (виходив у 1894–1897 років за редакцією І. Франка). Його автуру склали сам І. Франко, М. Драгоманов, Леся Українка, П. Грабовський, О. Маковей, М. Коцюбинський, А. Кримський та ін. У часописі друкувалися вагомі статті й критичні рецензії. Важливу роль, і не тільки в житті краю, відіграла чернівецька газета «Буковина» (існувала з 1885 p., перший редактор – Юрій Федькович). За редакторства письменника Осипа Маковея вона стала напівлітературним виданням. Тут О. Кобилянська видрукувала повість «Царівна», публікувалися О. Маковей, Є. Ярошинська, С. Яричевський, письменники з Галичини («молодомузці») й Наддніпрянщини (Б. Грінченко, В. Самійленко, Марко Черемшина, Г. Хоткевич). Інші газети – «народовське» «Діло», орган «радикалів» «Хлібороб» і журнал цієї ж партії «Народ» теж залюбки надавали шпальти письменникам (останнє видання, наприклад, прикрасили цикли «Тюремні сонети» І. Франка й «Невільничі пісні» Лесі Українки) [29, с. 47].

З-посеред галицьких неперіодичних видань варто згадати «Ватру» (1887) – як доказ єдності українського літературною процесу у збірнику було надруковано твори авторів з різних частин України. Збірник «Перший вінок» (1877, редактор – І.Франко), вмістив зразки-творчості Н. Кобринської й Олени Пчілки, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Уляни Кравченко [15, с. 21].

Очевидною є вагомість друкованих видань 70–90-х pp., особливо західноукраїнських, у розростанні й функціонуванні художнього слова, зміцненні його «соборних» зв’язків. Особливо відзначився в організації та забезпеченні діяльності української періодики в Галичині І. Франко. Для друку українських видань з емігрантському закордонні (Женева) багато зробив М. Драгоманов. Ця періодика нелегально поширювалася на Наддніпрянській Україні, пробуджувала національну свідомість [1, с. 257].

Першорядну роль у розвитку українського письменства кінця XIX ст. і науки про нього відіграла літературна дискусія 70-х років, Предметом обговорення стали напрями розвитку рідної культури, мистецька перспектива. Започаткував дискусію М. Драгоманов виступом 1873 р. у львівській «Правді» під назвою «Література російська, великоруська, українська і галицька». Він бачив літературу як мистецтво, що має «сягати своїми образами і проблемами у глибінь людського життя», захищав право української нації на розвиток рідномовної літератури. Але М. Драгоманов, виходячи з умов, які склалися, обмежив цей розвиток сільською темою [45, с. 49].

У статтях-рецензіях, уміщених у «Правді» впродовж 1873–1875 рр., Іван Білик наголосив на пріоритетності «соціально-демократичного» напряму для української літератури й необхідності письменницької уваги до суспільних процесів, а завданням літератури – освітити всю громаду «сонцем науки і просвіти». Для аналізування народної дійсності в найглибших виявах співавтор «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» вважав найвідповіднішим жанр соціально-психологічного реалістичного роману [29, с. 47].

У рамках дискусії І. Нечуй-Левицький опублікував у «Правді» статтю «Сьогочасне літературне прямування», написавши на своєму естетичному прапорі гасло «національність, народність, реальність». Узагальнивши власну творчу практику, він зорієнтував літераторів на естетичне освоєння «непочатого рудника» життя, опрацювання національних типів і характерів, уведення в твори фольклору і народної мови.

Молодий і завзятий І. Франко відповів статтею «Література, її завдання і найважніші цілі», надрукованою в збірнику «Молот» 1878 р. Як і І. Нечуй-Левицький, галицький теоретик обстоював літературу міметичного типу, тобто таку, що наслідувала дійсність у формах самої дійсності. І. Франко сформулював це так: література «повинна бути живим і докладним відбитком сучасного життя...», зокрема народного, повинна передавати образ свого часу. Він висунув гасло «наукового реалізму», тобто аналітичного способу дослідження письменником життя шляхом «від фактів до ідеї». Виховна функція літератури, за І. Франком, полягає у вихованні людей, які б підтримували добрі й усували погані сторони життя. Надалі в художній практиці й теоретичних осмисленнях творчості І. Франко переріс свою ранню теорію [10, с. 31].

Запізнілий відгомін дискусії – стаття Павла Грабовського «Дещо про творчість поетичну» (1897 р.) декларувала поезію як один із чинників людського прогресу, засіб боротьби з неправдою, голос на захист скривджених. «Цікавому, щиролюдському змісту» літературного твору, освітленого благородною ідеєю, повинна гармонійно відповідати художньо викінчена форма. Проте, перебуваючи на позиціях реалістичної естетики, Грабовський не сприйняв нових модерністських віянь української літератури (як і М. Грушевський, І. Нечуй-Левицький, С. Єфремов) [1, с. 257].

У цілому ж дискусія виявила настанову на творення літератури суспільно вагомого звучання і виховної функції, національної та народної за змістом і формою, реалістичної за напрямом. Через об’єктивні обставини українська література ще не могла в 70-ті pp., як це було в Західній Європі, порушувати проблему модерного оновлення (це сталося приблизно на чверть віку пізніше). Але дух часу показав обмеженість теоретичної орієнтації українського письменства тільки на «простонародність» (М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький і П. Грабовський) [45, с. 49].

На початку ХХ століття український національний рух набирає політичного характеру. В Україні починають утворюватися перші національно-політичні партії. Першою національною партією в Наддніпрянській Україні була Революційна Українська Партія (РУП), заснована 29 січня 1900 р. у Харкові діячами студентських громад Д. Антоновичем, М. Русовим, Г. Андрієвським, Л. Мацієвичем та ін. Політичною програмою РУП у 1900–1903 рр. була брошура М. Міхновського «Самостійна Україна» [32, с. 207]. М. Міхновський, у свій час член «Братства Тарасівців», діяльний учасник українського визвольного руху, адвокат за професією, був одним з ідейних натхненників РУП на початку її існування.

Видатний політичний діяч України перший на Наддніпрянщині підняв гасло національної незалежності. Головною метою він вважав створення за будь-яку ціну самостійної України «від Карпат аж по Кавказ». Основою української нації РУП вважала селянство. З 1903 р. рупівці перейшли на засади Ерфуртської програми західноєвропейських соціал-демократів, вимагали національно-культурної автономії в межах Росії [32, с. 204].

1902 р. від РУП відійшло найбільш радикальне крило й утворило свою партію – Народну українську партію (НУП) на чолі з М. Міхновським. Партія була відверто націоналістичною. Головний програмний документ «10 заповідей» проголошував створення самостійної демократичної республіки під гаслом – «Україна для українців». 1903 р. з РУП вийшло ще одне угруповання, очолене Б. Ярошевським. Воно найменувало себе Українською соціалістичною партією (УСП). Як НУП, так і УСП були нечисленними і, не маючи скільки-небудь масової опори у суспільстві, скоро занепали [8, с. 27].

Наприкінці 1904 – на початку 1905 р. після нового розколу в РУП утворилася нова політична організація – Українська Соціал-демократична Спілка (скорочена назва «Спілка») на чолі з студентами М. Меленевським-Баском та О. Скоропис-Йолтуховським. Спілка була досить чисельною для того часу (близько 6 тис. членів). Вона закликала пролетарів міста і села розгортати страйковий рух. Збройного повстання, як форми революційної боротьби, вона не схвалювала. Земельне питання пропонувала розв’язати демократичним шляхом: постановою спеціально для цього скликаної всенародної конституційної ради. У 1905 р. Спілка влилася до меншовицької фракції РСДРП на правах її автономної секції [10, с. 29].

На початку ХХ ст. утворились українські партії ліберального спрямування. Так, у 1904 р. утворилась Українська Демократична Партія (УДП) на чолі з поміркованими громадськими діячами О. Лотоцьким, Є. Чикаленком та ін. Згодом від неї відкололась Українська Радикальна Партія (УРП) на чолі з письменниками Б. Грінченком та С. Єфремовим. Обидві партії – малочисельні за складом.

За своїми основними програмними положеннями були близькими до російського «Союзу визволення» (зародка майбутньої кадетської партії), обстоювали встановлення в Російській імперії конституційної монархії, яка б надала Україні право на автономію (про докорінні соціальні зміни не йшлося). Вже наступного року УРП та УДП злилися в Українську демократично-радикальну партію (УДРП) [45, с. 53].

1905 р. відбулася й реорганізація залишків РУП, яка після цього прийняла назву – Українська соціал-демократична робітнича партія (УСДРП). Її провідники – Д. Антонович, В. Винниченко, С. Петлюра, М. Порш. УСДРП і Спілка не змогли виробити чіткої тактики своєї діяльності та співпраці з іншими партіями і громадськими організаціями. 1909 р. Спілка розпалася. Керівники ж УСДРП С. Петлюра і В. Садовський стали шукати союзника у новоорганізованому 1908 р. міжпартійному політичному блоці українських ліберальних діячів (здебільшого з колишніх членів УДРП, яка самоліквідувалася) – Товаристві українських поступовців (ТУП). Провідники ТУП – М. Грушевський, С. Єфремов, Д. Дорошенко обстоювали конституційно-парламентський шлях боротьби за «українську справу» [32, с. 202].

За винятком НУП, яка своїм ідеалом проголосила самостійну українську державу, інші національні партії Наддніпрянської України (РУП, УСП, Спілка, УСДРП, УДП, УРП та ін.) взяли за основу своїх програм вимоги політичної автономії України у складі Росії.

Серед загальноросійських партій, які мали свої комітети у Наддніпрянській Україні, слід відзначити Російську соціал-демократичну робітничу партію (РСДРП), що після 1903 р. розкололась на більшовиків на чолі з В. Ульяновим (Леніним) та меншовиків, провідником яких був Ю. Цедербаум (Мартов), партію соціалістів-революціонерів (есери), конституційних демократів (кадети), «Союз 17 жовтня» («Октябристи»). Діяли також Польська партія соціалістична та єврейський «Бунд» («Союз») [29, с. 47].

Отже, на межі ХІХ – ХХ ст. Україна була розчленована як у географічному, так і політичному відношенні між двома імперіями. Зважаючи на їх нерівноцінний розвиток, різні частини України були на різних щаблях економічного, соціального та політичного розвитку. Російська та Австро-Угорська імперії проводили колоніальну політику щодо українства на підконтрольних їм українських територіях.

Однак ця політика суттєво відрізнялася. Якщо політика абсолютистської Росії мала виключно реакційний характер з позицій великодержавного шовінізму, то конституційна Австро-Угорська монархія певною мірою рахувалася з українством, керуючись законами існуючої конституції. Спільним як для українських територій у складі Австро-Угорщини, так і для українських земель у складі Росії було те, що українство вело послідовну боротьбу за свої соціальні і національні права. Стратегія цієї боротьби полягала в соборності України і створенні незалежної Української держави.

Історія українського народу – це, в першу чергу, історія боротьби за свою державність. Наприкінці ХІХ ст. почалося відродження національної свідомості теоретично в працях М. Костомарова, В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Грушевського та інших. Згодом національно-визвольна ідея пропагувалася через громади, «Просвіти», товариства, гуртки тощо. Тож, піднесення національної свідомості ставало дедалі реальнішим чинником і спонукало до боротьби за об’єднання українських земель в соборну державу.

**1.2.** **Вплив фольклорної та релігійної естетики на українську драматургію аналізованої доби**

Для української культури, що розвивалась в умовах постійних утисків та обмежень з боку російського царизму, фольклорно-етнографічні традиції були своєрідним етнозахисним механізмом. Завдяки почутій зі сцени рідній пісні, поба­ченому народному обрядові українці продовжували відчувати свою національну ідентичність [1, с. 244].

Іншою причиною цієї живучої традиції був загальний низький естетичний рівень театральної публіки, яка з переважній більшості своїй через суцільну неграмотність не була підготовленою до сприйняття серйозних соціально-психологічних творів. «У масового слухача нерви – вірьовки, а розум дитинячий, – констатує М. Кропивницький у січні 1897 року в одному із своїх листів до Б. Грінченка. – Над чим ми з Вами плакатимемо – він реготатиме, а що нам смішне – його те вража!..» [10, с. 29]

З часом з’являється чимало шахраїв від мистецтва, які нама­гаються спекулювати на українському патріотизмі. В постановці окремих режисерів театральні вистави цієї доби часто-густо перетворюються на цілковите розважальне видовище, в якому головна увага приділяється примітивному етнографізму.

Проте, незважаючи на це, у творах М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, та інших відомих майстрів художнього слова домінують соціальні мотиви, які хоч і супроводжуються мело­драматичними ефектами, оздоблюються звичними для публіки сценами обрядів, перемежовуються з ліричною піснею. Але всі ці елементи в їхніх п’єсах, як правило, не затушовують гострі соціальні колізії, а, навпаки, допомагають краще зрозуміти психологічний стан дієвої особи, зближають драматичні сцени з народним уявленням про ті чи інші речі [29, с. 7]. Народна пісня в цю добу часто служить письменникам навіть за сюжет для твору. Наприклад, «Не ходи, Грицю, на вечорниці» В. Александрова, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Ясні зорі» Б. Грінченка, «Камінна душа» Г. Хоткевича та ін. [10, с. 29]

Саме на цьому етапі стало ясно, що українська драматургія як вона є, яка раніше мала визначні здобутки й успіхи, вже не може повністю задовольняти потреб нового часу. Конче назріває необхідність пошуків нових художніх рішень, нових ідей, жанрових форм та образів, які на основі творчого засвоєння кращих світових досягнень, не нехтуючи своїми, сприяли б виходу національного театру на новий щабель його розвитку.

Письменники кінця XIX – початку XX ст. порушували у своїх творах важливі питання політичного, суспільного, релігійного життя народу. У силу різних обставин про зацікавленість митців питаннями релігії довгий час замовчували. Цю проблему, незважаючи на її важливість, оминали літературознавці, релігієзнавці й культурологи. Сьогодні маємо невелику кількість наукових праць, спогадів про ставлення письменників до церкви, священиків. Значно більше досліджень біблійних мотивів у творчому дороб­ку митців. У студіях М. Тимошика, В. Сулими, Є. Сверстюка та ін. висвітлюється робота письменників і громадських діячів щодо здійснення україномовного перекладу Святого Письма [32, с. 204].

У звязку з посутніми змінами у прочитанні митцями самого поняття театру, широка полеміка про шляхи еволюції української драматургії загалом розгорнулася на сторінках часописів, оскільки інтелігенція з достатньо сформованою національною свідомістю вважала розбудову нового театру своїм першочерговим завданням, адже через засобі театрального мистецтва можна якнайкраще впливати на думки і настрої народних мас. Редакційний комітет «Рідного краю», усвідомлюючи, що «український театр для успішного формування національної свідомості має велике значення», адже «ворушить кращі почуття, ту іскру Божу національного життя, яку має в душі український народ», брав активну участь в обговоренні проблем драматургії і сценічного мистецтва, накресленні шляхів їх подальшого розвитку. Усі виступи українських культурних діячів початку ХХ ст., що стосувались видозміни театру і драми, об'єднувала думка: соціально-побутовий театр і драма вже не відповідали вимогам життя і не сприяли поступу в розвитку і укріпленні ідеї.

Однією зі складових становлення світогляду народу є моральні засади, які формуються століттями під впливом комплексного поєднання народних традицій, переказів, релігійних вірувань, природних, історичних, соціальних умов тощо. На думку письменників, церква й україномовна Біблія – важливі чинники просвіти й виховання народу – мають піднести духовну культуру, посилити відповідальність українців, допомогти їм зрозуміти моральну сутність народнорелігійних норм, пояснити соціальні явища, облаштувати родинне, громадське життя тощо.

Митці констатують, що глибоко не осмис­лені народом Біблійні повчання (через їх виклад незрозумілою мовою) активізують становлення моральних норм. Селяни самотужки інтерпретують все, що після церковної проповіді чи спілкування зі священиком їх зворушує, але залишається загадкою. Так українець бере активну участь у формуванні народнорелігійної моралі, підтриманні її демократичних засад, самостійно визначає зміст належного, можливого та забороненого [15, с. 21].

Спостереження над релігійним життям народу, відвідування церкви, дотримання звичаїв, свят сприяли виявленню специфіки й умов формування народно-релігійної моралі. Як засвідчують факти, до Божого дому приходили І. Франко, Леся Українка, Б. Лепкий, О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Павлик, Уляна Кравченко та ін. На думку Т. Зіньківського, церква, «заснована на справжніх принципах науки Христової, може бути великим фактором поступу соціального». Сьогодні існують різні думки щодо зв’язків українських письмен­ників із офіційною церквою [8, с. 25].

У кінці XIX ст. детально цікавиться структурними й культовими особливостями добових, тижневих і річних богослужінь А. Тесленко. Серед матеріалів його архіву зберігаються програма по богослужінню, короткий опис повчання Івана Златоуста, текст молитви за упокій тощо. У письменника викликають інтерес священні релікти (хрест, іконостас, окремі образи), він прагнув з’ясувати функції священика у богослужінні, а також значення в житті прихожанина ритуальних дійств (наприклад, відкриття і закриття церковних воріт тощо), відмінність святкової служби від буденної, особливості літургії св. Василя Великого та час її проведення тощо [8, с. 21]..

Українські письменники намагаються ознайомитися не лише зі змістом обрядів, а й осмислити ідею, яку вони несуть, зрозуміти стан душі віруючого, осмислити мотиви його поведінки, психологію, грані внутрішнього світу, процес переживання Бога та наближення до Нього. Такі знання – ключ до художнього потрактування народнорелігійної моралі та пов’язаних із нею питань.

І. Франко, Б. Грінченко, М. Павлик, Т. Зіньківський, Леся Українка, Уляна Кравченко, Наталя Кобринська та ін. порушують проблему наближення церковних обрядів до інтересів, потреб народу, що, має сприяти вирішенню одного з основних завдань церкви – забезпечення розвитку й морального вдосконалення людини. Митці враховують, особливості менталітету, релігійної культури, традицій народу тощо [29, с. 45].

І. Франко у статті «Думки профана на музикальні теми», аналізуючи специфіку образів латинської і грецької церков, наголошує, що намагання латинської церкви «при помочі органів і музики збудувати загальний хоч і не ясний релігійний настрій у своєї громади»не принесли успіху, оскільки народ не розуміє латини. Грецька церква «всю громаду кличе до участі в богослужінні, заставляє виспівувати респонзорії і ширші пісні».

Порушені І. Франком питання турбують представників кліру, громадськість. На сторінках тогочасної періодики, зокрема, наголошується, що хоральний спів православної церкви, в разі опанування прихожа­нами наукою та секретами його виконання, має піднести красу обряду, «задовольнити людей, бажаючих усвідомлено ставитися до своєї молитви».

Велике значення у цьому процесі відіграє любов українця до співу й музики, а також усвідомлення своєї причетності до збереження рідних традицій. Широко розгорнута у світських і релігійних періодичних виданнях дискусія про музичний супровід богослужінь – один із напрямків довготривалої боротьби за «чистоту обряду», національну самобутність релігійної культури, піднесення національної самосвідомості українців [1, с. 249].

Виступи, епістолярій письменників, статті духовенства констатують, що для хлібороба більшість церковних ритуалів, обрядів залишається незрозумілою він не усвідомлює їх релігійної суті, не задовольняє свої релігійні почуття, а отже, етичну доцільність того, що відбувається у храмі, намагається зіставляти й пояснювати чимось йому добре відомим – традиційними народно-релігійними моральними нормами, правилами, законами, принципами тощо [45, с. 49].

Письменники виявляють закономірні зв’язки церкви з народною культурою, у налагодженні яких важливу роль відіграє народно-релігійна мораль, особливості національної вдачі (артистизм, емоційність, ліризм) та належним чином обізнане «з релігійно-моральним ідеалом народнім» духовенство, яке має донести до свідомості селянина Христову науку, вести систематичну пояснювальну роботу, із розумінням ставитися до народно-релігійної моралі, адже, як відомо, саме таких наставників хотіли бачити в церкві прихожани [1, с. 238].

Краса покликана захопити релігійну людину, а пояснювальна робота священиків – допомогти осягнути роль та значення обряду в духовному житті віруючого, поглибити природний потяг до прекрасного, навчити не сторонитися чи боятися священного, як часто траплялося серед українських селян, а наближуватися до нього гідними вчинками та благородними думками, запобігати руйнуванню народно-релігїйних традицій. Останнє – одна з головних передумов у змаганнях за самобутність релігійного обряду, в боротьбі ««за народ і його душу».

О. Кониський, І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко, П. Грабовський, Г. Хоткевич, М. Грушевький та ін. називають три шляхи обрусіння українців – адміністрація, школа й церква. Про злободенність і гостроту цієї проблеми свідчить численна кількість виступів, переважна більшість яких із часу свого першого опублікування не перевидавалися або й донині знаходяться в рукописних фондах письменників [29, с. 45].

Вищезгадані постаті у своїх промовах наголошують на масовості обрусіння й висловлюють занепокоєння наслідками, до яких воно могло при­звести. Ця проблема постає особливо гостро,томуГ.Хоткевич із тривогою констатує:«Школа – московська, начальство – московське, закони – московські, язик – московський, суди – московські. Уже сам Бог і то став московським, бо у церкві до Бога піп призивав не на рідній українській мові, а на московській. І під тим натиском – забув народ сам себе, забув своє ім’я, забув своїх предків, забув свою мову – забув усе» [8, с. 25].

Надумку митців, українська мова в церкві, культурі, освіті, інших сферах життя має сприяти національному й політичному самовизначенню, піднесенню національної свідомості, духовному збагаченню народу .

Охоплюючи всі сфери життя українців, великорущина руйнує традиції народно-релігійної моралі, предківський уклад життя, денаціоналізує народ, на чому наголошує Б. Грінченко, прозірливо передбачаючи згубні наслідки: «Саме денаціоналізація, на прикладі українських селян, під впливом великоруських, фабричних і армійських умов життя прямо веде до їх деморалізації у всіх смислах цього слова.

Вища культура українського міщанина, козака і селянина стала з XVIII ст. уступати перед нижчою великоруською культурою під впливом грубого тиску державної влади. Коли національний характер складається під чужим невільним впливом, то маємо, таким чином, помісь, яка засвоює переважно погані риси чужої національності і втрачає хороші риси своєї. Отже, деморалізація завдає непоправної шкоди духовній культурі, деморалізує націю [32, с. 206].

І. Франко, Б. Лепкий, І. Нечуй-Левицький, Б. Грін­ченко, О. Кониський, Т. Зіньківський та ін. через свої твори називають й інші причини деморалізації суспільства. Розуміючи народнорелігійну мораль як суспільно-національний чинник, продукт ментальності, вони занепокоєні стосунками, які складаються між духовенством і народом, оскільки байдужість представників кліру та їх нехтування народними традиціями стають головними причинами руйнування національних основ релігії та моралі [32, с. 204].

Небезпечність ситуації підкреслює стаття Б. Грінченка «Жінка в допатріархальну добу» (1884 р.), де автор простежує генезис пошанного ставлення до жінки та її провідної ролі у взаєминах з чоловіком. За часів матріархату, зауважує дослідник, жінка виступала носієм моральних норм: «Материнське почування було першою основою усієї моральної культури; воно вносило й тримало серед дикого безладдя початки кохання, одностайності, згоди».

Пріоритет, владність жінки в допатріархальну добу Б. Грінчеко ілюструє відомостями зі стародавніх переказів, які засвідчують, що жінки «перші розпочали хліборобство й перші штуки мирного життя, навіть що вони давали на землі закони і перші почали молитися богам. Про таку первобутню перевагу жінки свідчить й історія релігії». Жінка сторична стала творцем моральних норм, першим контролером їх виконання та збереження, тому природно, що вже в стародавні часи жінка мала великий вплив на релігію, а «повага і значення жінки мали стислий зв’язок з релігійним світоглядом» [10, с. 31].

Критично схарактеризувавши існуючу ситуацію, українські письменники кінця ХІХ – початку ХХ ст. вважають за необхідне активізувати започатковану ще церковними братствами XVІ ст. боротьбу за україномовну Біблію й церковну проповідь, сприяючи вихованню свідомої релігійності, піднесенню моральних чеснот українців.

Вагомим засобом самоосвіти, наближення народу до церкви, релігії, піднесення національної гідності, тлумачення змісту й сутності морально-етичних принципів, норм та правил, на думку письменників кінця ХІХ на початку ХХ ст., має стати україномовна Біблія [29, с. 45]. Тому у своїй творчості неодноразово звертаються до Святого Письма.

Здійснює переспіви псалмів П. Гулак-Артемовський; переклади біблійних книг виконує Г. Квітка-Основ’яненко; протягом 7811-1834 pp. ретельно працює над Псалтирем та Євангелієм від Матвія та Марка М. Шашкевич; 1846 р. розпочинає пе­рекладацьку роботу над Євангелієм Т. Шевченко; 1859 р. – у Петербурзі виходять друком «Псалми, перекладені на малоруське наріччя» М. Максимовича [15, с. 21].

Проте робота українських діячів культури постійно ускладнюється суворими заборонами українського слова, під впливом яких помосковлені й віддані уряду, монархічно налаштовані представники духовенства блокують кожну ініціативу свідомої української інтелігенції перекладати Біблію. «Коли я, – згадує М. Павлик, – на зборах общества Качковського в Галичі в августі 1875 p. вніс, щоби товариство се переклало по-мужицьки та видало для народу Святе Письмо, то попи підняли против сего страшенний крик, а то для того, щоби з сего не вийшла в народі революція против попів та щоби вони «не пішли з торбами». Крик той був такий грізний, що ...голова збору... навіть не дав мій внесок під голосованє!». Отже, побоювання священиків, що зрозуміла для народу Біблія допоможе «прозріти» простолюду, стає однією з перепон на шляху створення україномовного перекладу [15, с. 21].

Однак, незважаючи на постійні урядові блокування слова, українська інтелігенція продовжує роботу. У лютому 1871р. І. Пулюй та П. Куліш розпочинають спільну роботу, що завершується виходом 1880 р. у Львові «Святого Пись­ма Нового Заповіту. Мовою русько-українською пере­клали вкупі П. Куліш і І. Пулюй. Відень, 1871 р. Печата­но у Львові в друкарні Товариства ім. Т. Шевченка 1880».

Переклад П. Куліша та І. Пулюя – значний крок в утвердженні національної свідомості, становленні релігійної й моральної культури народу, у справі захисту й пропагування рідного слова, своєрідна перемога, важливість якої ще більш очевидна, коли врахувати, що тиск на українську культуру з боку уряду стає усе жорсткішим [10, с. 31].

Святе Письмо, переконані митці, має стати одним із чинників формування патріотичних почуттів, національної гідності, духовної культури українців. «Як мені змалку ще хотілося мати Святе Письмо на рідній мові і як я горіла колись, читаючи його (Євангелію) закордонне видання у дрібосенькому форматі, яке мені на час давала одна моя знайома! – пише Дніпрова Чайка у листі до Олександри Куліш. – Діти мої, а їх тройко – уже питають «хто ми, що ми і чиї ми діти», а дочка Оксана 14-лічка вже ремствує: «Чого це, мамо, усякий народ має Святе Письмо на власній мові, одні ми не маємо?» [1, с. 238].

Письменники трактують Біблію як засіб релігійного, морального, етичного виховання, просвіти, що допоможе народу глибше збагнути явища дійсності, свої можливості жити за законами добра, правди та милосердя, вдоско­налювати неписані норми народнорелігійної моралі. Спираються на неї у своїх творах.

Проте смерть П. Куліша (1897 р.) перешкоджає роботі над Біблією. Для завершення перекладу І. Пулюй запрошує І. Нечуя-Левицького та священика Слюсарчука для редагування текстів. 1903 р. у Відні з’являється Святе Письмо Старого і Нового Заповіту у перекладі П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, І. Пулюя, що відкриває своєрідну серію повторних видань 1906., 1908 , 1909, 1912. (у Відні) та 1920 рр.

Невдовзі після виходу Біблії помітно пожвавлюються процеси українізації суспільного життя. Із метою захистити права рідного слова, ввести його до сфери освіти виступає свідоме своїх громадянських обов’язків духовенство [45, с. 49].

Письменники розуміли згубний вплив політики уряду, яка забороняла українське слово, втручалась у освітні, видавничі, релігійні справи, визначала характер взаємин між духовними особами й народом. Тому публіцистичні виступи митців були спрямовані на захист національних інтересів. Стосункам письменників із представниками кліру не варто давати негативну оцінку, оскільки священики відігравали помітну роль у житті, формуванні їхнього світогляду [8, с. 9].

Наукові, творчі, громадські, приватні контакти українських письменників із духовними особами сприяли ґрунтовному вивченню глибин національної свідомості, психології, творчого потенціалу, релігії, народної моралі українців. Досвід, аналітичні узагальнення, власні спостереження митців над життям представників кліру допомогли митцям у створенні реалістичного образу духовенства в художній літературі [29, с. 48].

Отже, складовою тривалої роботи, покликаної сприяти релігійному, моральному вихованню українців, вивченню народнорелігійних традицій, є активна діяльність письменників у кількох напрямках, основні з яких: попу­ляризація українського слова в Божому храмі, з’ясування особливостей церковної обрядовості, участі простолюду-в житті церкви, ролі священиків у формуванні свідомої релігійності мирян та наближенні їх до церкви тощо.

На думку митців, разом із широко розгорнутою видавничою роботою важливими засобами виховання народу є церква й україномовна Біблія. Статті, виступи письменників порушують важливі питання наближення церковного обряду до потреб, інтересів, характеру, темпераменту людей.Історично сформовані вдача, культура, народнорелігїйна мораль українців передбачали активну участь останніх у житті, обрядових церемоніях церкви тощо. Як переконані письменники, це своєрідна реалізація імпонованої нашому народу ідеї волі віри, що виражається не лише у виборі віросповідання, а й активності, насиченості «життя серця» [32, с. 207].

Статті І. Франка, О. Кониського, І. Нечуя-Левицького, Т. Зінківського, Г. Хоткевича та ін. засвідчують тісний зв’язок церкви з громадським, культурним життям, а проблем релігії і морального виховання – з національними питаннями. Церква, на думку митців, має стати одним із рушіїв потужної боротьби за духовну культуру українців.

Письменники констатують згубний вплив урядової політики, що забороняла українське слово, втручалася в освітні, видавничі, релігійні справи, визначала характер взаємин між духовними особами й народом. Тому свої публіцистичні виступи митці спрямовують на захист національних інтересів, народної культури. Б. Грінченко, О. Кониський, Т. Зіньківський та*.* ін. зауважують, що російськомовне навчання, низька професійна підготовленість учителів – апологетів ідей російської імперії – виховує неповагу до народних традицій, мови, руйнує систему народнорелігійних моральних норм, правил, родинних стосунків [15, с. 20].

Таким чином період кінця ХІХ – початку ХХ століть, у якому жив і творив Гнат Хоткевич, був переламний в історії України.

Урядові заборони української мови в церкві й школі згубно вплинули на рівень релігійної і моральної культури народу. Письменники активно виступали за впровадження рідної мови в освітні заклади, церкву, найбільш впливові осередки становлення й формування особистості, вважали неприпустимою заполітизованість проповіді, засуджували відданість монархії представників духовенства.

Популяризуючи і зберігаючи українскість, у своїх творах часто спиралися на фольклорні елементи. Митці були переконані, що для того, щоб підняти культуру, запобігти руйнуванню засад народно-патріотичної моралі, наблизити широкий загал до самоусвідомлення своєї національної самобутності та подолання відчуття неповновартості має українське народне слово, політична свідомість, відокремленість від імперських держав, тобто повна незалежність та Біблія рідною мовою, поява якої стає яскравим фактом національного життя.

У складних умовах розвивався український театр і драматургія. Мали загальнонаціональний характер, але змогли вижити і досягти вершин художньої майстерності.

На початку ХХ століття особливо активно розвивається політична сфера, але, на жаль, не зважаючи на величезну кількість партій, серед них не було єдності, що не призвело до значних зрушень і стало однією з причин подальшого гноблення українського народу з боку імперської, а згодом радянської Росії.

**1.3. Стан драматургії і театрального мистецтва в Україні на зламі століть**

Українська драматургія кінця XIX – початку ХХ століття з погляду функціонування в ній різних, нерідко прямо протилежних типів художнього мислення, відмінних систем і засобів поетики – явище не тільки творчо багате та виразно яскраве, а й неодновимірне і неоднозначне. Уже за своєю суттю та спрямуванням воно спростовує донедавна усталену (почасти й нині наявну) думку ряду дослідників про те, що в літературно-драматургічному процесі хронологічно означеного періоду домінантними були реалізмоцентричні моделі авторської свідомості, що елементи модерністської поетики якщо й застосовувались, то лише як своєрідне «вкраплення» до реалістичних структур, а не виступали в самодостатній системі [8, с. 20].

Більше того, на переконання деяких науковців, такі нереалістичні типи художнього мислення, як неоромантизм, символізм та експресіонізм, проникали до української драми переважно ззовні, та й то знаходили своє втілення в творчості лише окремих письменників, часто штучно насаджуючись на національному ґрунті, відтак проступали здебільшого в інваріантах зарубіжного наслідування, не становлячи значних художніх цінностей і не витворюючи відповідних літературно-мистецьких шкіл [11, с. 148].

Частина істориків української драматургії кін. XIX – поч. XX ст. свідомо протиставляє у ній традиційні і модерністські системи художнього мислення, ігноруючи незаперечний факт, що «дистильовано чистих» літературних стилів, моделей авторської образної свідомості, по суті, не існує. Тому тут важливо не стільки протиставляти, як зіставляти традиційні та модерністські системи художнього мислення, виявляючи міру домінування однієї з них у процесі поступу драматургії, вагу її ідейно-естетичного впливу на творчість того чи іншого драматурга, не відкидаючи при цьому самоцінності кожної з них [32, с. 201].

Постійні переслідування українства не сприяли розвитку драматургії, адже, крім аматорських театральних труп, упродовж багатьох десятирічь Україна не мала професійного національного театру. Певне пожвавлення в розвитку сценічного мистецтва розпочинається з кінця 50-х років XIX ст., коли в різних регіонах України у Немирові, Кам’янці-Подільському, Чернігові, Єлисаветграді, Кременчуці, Києві, Одесі аматорські трупи починають виставляти п’єси українських драматургів.

Оскільки репертуар був обмеженим, самі театральні діячі змушені були братися за перо, щоб поповнити його п’єсами на українські теми. Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Гнат Хоткевич пишуть чимало оригінальних драм, комедій, водевілів, історичних п’єс [11, с. 148].

Якщо трактувати драматургічний процес кінця XIX – початку XX ст. з позицій нинішнього часу, з урахуванням сучасних теоретичних та історико-літературних положень, концепцій і висновків, то можна констатувати самодостатність не тільки реалізмоцентричних моделей художнього мислення, що були традиційними для української драматургії і театру на порубіжжі століть, а й нереалістичних структур авторської ідейно-естетичної свідомості, які стали модерністськими для національної драми і сцени. Серед них найбільше виокремлювалися такі типи нового мислення, як неоромантизм, символізм та експресіонізм, що були найбільш продуктивними у творчості багатьох українських авторів [33, с. 48].

Яскравим і переконливим свідченням цього може слугувати драматургічна спадщина цілого ряду письменників, які не лише сповідували нетрадиційні, нереалістичні форми авторської художньої свідомості, а й підносили їх у своїх драматургічних творах до рівня загальноєвропейських тенденцій розвитку. Більше того, чимало модерністських літературно-художніх напрямів того часу набували цілковито оригінальних, національно-самобутніх рис у драматургії Лесі Українки (неоромантизм), В. Винниченка (символізм та експресіонізм), Олександра Олеся (символізм і неоромантизм), С. Черкасенка (символізм), В. Пачовського (імпресіоністичний символізм), М. Куліша (експресіонізм), І. Кочерги (метафізичний символізм), Г. Лужницького (християнський символізм) тощо [11, 1 с. 54].

Нарешті, поява модерністської системи художнього мислення, її різних типів, моделей, структур і форм помітно вплинула й на оновлення реалізму, зокрема спричинила появу в літературі яскравого індивіда. Саме зі зміною пропорційності соціального та психологічного в бік посилення останнього Іван Франко свого часу пов’язував нову якість літературно-художньої творчості кінця XIX – початку XX ст. – виокремлення й вирізнення модерністських типів авторської свідомості на національному ґрунті. У цьому він вбачав зрілість українського письменства, його самоцінність і самодостатність [8, с. 22].

Окрім того, дослідження української модерністської драматургії зламу минулих століть крізь призму таких домінантних у ній моделей і структур художнього мислення, як неоромантизм, символізм та експресіонізм, здійснюється не так на рівні окремих драматургічних персоналій, як на рівні з’ясування загальної суті того чи іншого ідейно-естетичного, стильового явища, його природи й закономірностей розвитку. Причому з метою виявлення тяглості основних традицій, визначення провідних тенденцій розвитку не лише в контексті загальноукраїнського літературно-драматургічного процесу, а й у типологічних зіставленнях із слов’янською та західноєвропейською нереалістичною драмою означеного періоду [33, с. 54].

Власне, він, контекст, найправдивіше дає належну оцінку феномену української модерністської драматургії кін. XIX – поч. XX ст., визначаючи і рівень творчого побутування різних типів художньої авторської свідомості, різних систем драматургічної поетики, і своєрідність їх існування як у структурі окремих творів, так і в загальній моделі ідейно-естетичного явища.

Водночас відтворення контексту обґрунтовується типологічною близькістю форм художнього мислення і засобів поетики як в українській, так і в європейській нереалістичній драмі. Така концепція дослідження допомагає вивільнитися від деякої стереотипності її сприйняття й розуміння, що склалася з певних ідеологічних і політичних причин і досі побутує серед масового читача, а почасти – і в колі науковців [29, с. 44].

Варто зауважити, що дослідження української драматургії в контексті нереалістичних, здебільшого модерністських пошуків європейської драми кінця XIX – початку XX ст., все ж здійснювалося у нашому літературознавстві. Зібрано, хоча й недостатньо, певний теоретичний та історико-літературний матеріал, висловлено ряд слушних наукових міркувань, зроблено немало суттєвих спостережень, аргументовано деякі положення й критичні позиції [11, с. 137].

Однак сьогодні доводиться визнати, що такі розвідки (більшою чи меншою мірою) позначені певною ідеологічною та методологічною заангажованістю: типологічне зіставлення регламентувалося здебільшого драматургією соцреалізму або прогресивністю письменників «країн соціалістичної співдружності» (у кращому випадку творами й письменницькими постатями західноєвропейської драми, прийнятними в науковому використанні офіційним літературознавством), а в донедавна поширеному «всесоюзному» контексті за основу брали російську п’єсу.

При цьому головним завданням для науковців було не стільки розкрити типологічну спорідненість того чи іншого художнього і літературознавчого явища, своєрідність певних засобів драматургічної поетики, скільки з’ясувати теоретичні та історико-літературні засади взаємозв’язків і взаємодій «братніх» літератур [33, с. 45].

Вочевидь, тому в українському радянському літературознавстві не було ґрунтовної узагальнюючої праці не тільки про системи модерністського художнього мислення в національній драматургії кінця XIХ – початку XX ст., а й про типологію нереалістичних моделей авторської свідомості (того ж неоромантизму, символізму та експресіонізму) української і європейської модерністської драми, особливості й самоцінність поетики такого типу п’єс, полівалентну здатність модерністських структур синтезувати елементи різних, іноді й традиційних форм художнього мислення, залишаючись при цьому виразно антитетичними [33, с. 79].

Хоча, звісна річ, про окремі компоненти, категорії естетики й поетики неоромантизму, символізму та експресіонізму, про своєрідність їх творчого побутування йшлося ще тоді, коли вони лише виникали, коли увиразнювались як абсолютно новаторські й суверенні ідейно-естетичні явища у драматургічному та сценічному процесах кінця XIX–початку XX ст. Ще тоді це засвідчили численні статті, огляди, рецензії І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Вороного, М. Євшана, М. Сріблянського, Д. Донцова, А. Крушельницького та ін., які не лише фіксували появу нових течій і стильових напрямів у нашому письменстві й театрі, а й з’ясовували їх тяглість, починаючи від національних і завершуючи західноєвропейськими традиціями, відзначали їх художню необхідність, творчу продуктивність і перспективність розвитку на національному ґрунті. Після 20-30-х рр. ХХ ст. через ідеологічні заборони офіційне літературознавство якщо й зверталося до проблем модернізму в новій драматургії, то висвітлювало їх однобічно, здебільшого упереджено, з позицій так званого «соцреалізму» [8, с. 24].

Аж у 80-90-х рр. ХХ ст. піднімається нова хвиля у вивченні неоромантизму, символізму та експресіонізму в українському письменстві, зокрема й у драматургічній літературі. З одного боку, це пов’язано з типовим на схилі століття світовідчуттям: оглянути все зроблене попередниками і дати йому належну оцінку або й переоцінити [54, с. 70]. З другого боку, цей факт можна пояснити зміною ідейно-естетичних, методологічних спрямувань та орієнтирів, що стимулювалися яскравими подіями тодішніх суспільно-політичних і культурно-духовних процесів, обставинами виникнення й утвердження української державності.

Саме наприкінці сторіччя з’являються монографії Д. Наливайка, І. Денисюка, М. Ільницького, Т. Салиги, В. Моренця, М. Ігнатенка, згодом Т. Гундорової, М. Кодака, С. Павличко, Я. Поліщука, М. Моклиці, О. Астаф’єва та ін., у яких розглядаються проблеми українського і європейського, раннього і пізнього модернізму як відкритої системи новаторського художнього мислення.

Тоді ж науковий загал знайомиться з працями вчених української діаспори – Ю. Бойка-Блохина, Д. Струка, М. Шкандрія, Л. Залеської-Онишкевич, С. Козака, О. Ільницького, Л. Рудницького, М. Тарнавського чи зарубіжних україністів – М. Ласло-Куцюк, З. Ґеник-Березовської, які піднімають питання самодостатності й своєрідності українського модернізму в його типологічних зв’язках із європейськими аналогами, потрактовують модернізм національних письменників як загальну концепцію, що водночас визначає і стиль, і період, і напрям з рухомою (гетерогенною), а не усталеною (гомогенною) системою тем, засобів поетики новаторського мислення [11, с. 137].

Певний внесок у розв’язання поставленої проблеми здійснили й ті українські дослідники, які безпосередньо займаються розробкою питань української драматургії кін. XIX – поч. XX ст.: П. Хропко, Н. Кузякіна, Л. Дем’янівська, Л. Мороз, Г. Семенюк, О. Ставицький, Н. Корнієнко, Л. Танюк, І. Михайлин, А. Козлов, О. Олійник, Р. Пархомик та ін., праці яких синтезують ті чи інші аспекти традиційного і модерністського стилів [29, с. 47]. Тут також не обійтися без наукових розвідок учених, які вивчають творчість окремих драматургів досліджуваного періоду, – Л. Міщенко, В. Панченка, Р. Радишевського, О. Мишанича, В. Погребенника, В. Агеєвої, О. Турган, М. Кудрявцева, Л. Скупейка, В. Гуменюка, В. Івашківа, В. Працьовитого та ін.

Отже, сучасне українське літературознавство, з одного боку, засвідчує посилений інтерес до різноманітних типів модерністської системи художнього мислення (неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму), загалом модернізму в національному письменстві і в драматургії зокрема; з другого ж, дає підстави до обґрунтованих претензій щодо відсутності серйозних узагальнень на цю тему. Принаймні в стосунку до української модерністської драми кінця XIX–початку XX ст. вони цілком на часі. [8, с. 25].

Загалом театральне аматорство кінця ХІХ – початку ХХ ст. в Україні характеризувалося мандрівними трупами, які гастролювали у Львові з 1864р. Також функціонував і стаціонарний театр Товариства «Руська бесіда». У 80-х рр. широке визнання здобув «театр корифеїв», що стало результатом сумлінних студій, глибокого знання українського народу, освітленого інтуїцією великих талантів. Спричинилося до цього успіху й оновлення репертуару. Чільні діячі цього театру М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, були визначними драматургами тієї доби.

Вони розширили ідейно-тематичний діапазон художньої літератури для театру, утвердили жанр драми в його соціальному (побутовому) й історичному різновидах тощо. Також діяла , театральна трупа Гната Хоткевича [46, с. 59].

Те, чого зуміла досягти українська література ХІХ – початку XX ст., забезпечувалося «героїчним силкуванням свідомої меншості». У царині театрального мистецтва через його публічність і болючу підлеглість царським сатрапам, сатрапикам і цензорам ситуація була особливо складною. Однак, український театр уже пустив і парості, і коріння, і це дійсний факт, з котрим критика мусить змиритись, адже його існування показало і його вартість, і живучість, і впливовість, і користь [8, с. 24].

Наприкінці ХІХ ст. і західноукраїнських, і східноукраїнських драматургів об’єднувала потреба розширен­ня ідейно-тематичних і естетичних обріїв театру. Так, І. Франко, добре усвідомлюючи «вузькі місця» обмеження театру селянською проблематикою, писав: «Хай він буде народним театром в дещо ширшому значенні, хай дає картини української громадськості, громадськості нашого краю, картину взаємних впливів різних суспільних верств нашого краю і українського народу».Б. Грінченко в статті «Народний театр» (1900 р.) підкреслив потребу розширювати світогляд народу п’єсами не лише «з його власного життя», а й із сучасного та минулого інших народів, творами на сюжети «всієї культурної людскості».Ці завдання вирішували драматурги як старшого, так і молодшого поколінь уже в 90-ті роки ХІХ ст. [32, с. 201]

Наприкінці століття «на вістря» потреб часу і літератури виходить проблемна психологічна драма («Украдене щастя» Франка, «Блакитна троянда» Лесі Українки та ін.), комедія (твори І. Карпенка-Карого, В. Самійленка, Л. Яновської), драматичні поема, сцена, діалог, популярні в ХХ ст. Актив драматургії 70-90-х рр. складають також п’єси корифеїв театру М. Кропивницького, «Світова ніч» Олени Пчілки, «Старе гніздо і молоді птахи» Василя Мови-Лиманського, твори на історичну й сільську тематику Б. Грінченка й ін. авторів [8, с. 20].

Початок XX ст. засяяв сузір’ям видатних постатей, що відзначалися ознаками універсалізму та різностороннього підходу до суспільно-громадської активності. М. Старицький і І. Франко, М. Грушевський і В. Винниченко, Г. Хоткевич і І. Огієнко, навіть цей далеко не повний перелік імен носіїв української національної ідеї говорить про барвисте гроно подвижників, талант яких різносторонньо проявився у багатьох напрямах і сферах: література, музичне виконавство, театр, живопис, мистецька критика, політика, педагогічна робота, державницька діяльність, просвітництво тощо [29, с. 47].

Український драматичний театр початку XX століття можна охарактеризувати двома головними прикметами, які випливали з історичних реалій, що склалися в українській культурі того часу. Передовсім це був театр багатого досвіду просвітницької діяльності в утвердженні та збереженні української літературної мови, популяризації національної драматургії, основ національної акторської та режисерської школи, а, по-друге, – це був театр найбільш гнаний та заборонений імперсько-шовіністичною системою Росії [33, с. 84].

У першій прикметі ми маємо справжнє суцвіття постатей корифеїв, заслуга яких – у становленні та розвитку українського національного театрального мистецтва: М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський, М. Заньковецька, Г. Борисоглібська, Т. Бачинська, І. Гриневецький, К. Рубчакова та нескінченна галерея портретів та імен інших, які своїм життєвим та мистецьким подвигом навіки уславили театр України у світовому просторі.

Друга ознака – це свідчення незнищенності національного духу українців, бо невідомо, чи якийсь народ у тогочасних утисках російської імперії зумів би так високо піднести прапор своєї культури як символ плідного поступу за відсутності найелементарніших умов існування [8, с. 24].

У періодиці того можна натрапити на критичні повідомлення, адресовані українським мандрівним трупам, про які майже нічого не знаходимо у найґрунтовніших мистецько-театральних працях. Наприклад, про гастролі української трупи під орудою П. Матусина в містечку Белеві Тульської губернії, де було дано п’ять вистав при повних зборах. 27 квітня цього ж року ця трупа з великим успіхом гастролювала на сцені залу земської управи в м. Мінську, де з-поміж інших вистав був виставлений «Запорожець за Дунаєм» успіх якого був настільки великим, що через значну кількість глядачів наступні вистави перенесли до літнього саду, оскільки запропонована зала не могла вмістити всіх бажаючих [33, с. 54].

У 1908 році по всій Україні та на багатьох театральних сценах Росії пройшли ювілейні урочистості, присвячені сценічній діяльності видатної української актриси М. Заньковецької. її бенефіс проходив 15 січня 1908 року на сцені театру Грамотності у місті Києві.

Отже, українська драматургія останніх десятиліть ХІХ – початку ХХ ст. явила літературі і театру новаторські концептуально, різнопланові за стильовими ознаками, художнім мисленням сценічні твори. Ядром цього потужного мистецького потоку стала «нова драма». Її символіка, зосередженість на внутрішній боротьбі характерів, пристрасна дискусійність, наповненість психологічно-екзистенційними ситуаціями означили відхід у слові і театральній дії від традиційної драми, утвердження нових стильових, виражальних можливостей у письмі та на сцені. Той бурхливий у розвитку української драматургії, театру, театральної критики час відкрив простір для реалізації таланту великого грона новаторськи налаштованих драматургів і театральних діячів, творив нового читача і глядача.

**РОЗДІЛ 2**

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

**2.1 Вплив суспільно-політичних рухів доби на становлення світоглядних переконань митця**

В історії розвитку української культури кінця XIX – 30-х років XX cт. важко віднайти постать, подібну Гнату Хоткевичу. Він був надзвичайно обдарованою, багатогранною людиною, по суті – самородком. «Талановитий прозаїк, драматург, критик і літературознавець, мистецтвознавець, композитор, скрипаль і бандурист, диригент, історик, педагог», – так охарактеризовано його на обкладинці брошури «Тези доповідей Міжнародної

науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича» (Харків, 2002) [11, с. 153].

Керуючись девізом старшого побратима по перу І. Я. Франка, який закликав «працювать, працювать, працювати», Г. М. Хоткевич за своє життя, що обірвалося дуже рано, написав більш як 300 літературних творів: романи, п’єси, повісті, нариси, літературно-критичні й мистецтвознавчі статті, навчальні посібники .

Він був чудовим музикантом і композитором. Музична спадщина митця включає хорові та вокальні твори в супроводі фортепіано, бандури (скрипки) або інструментального ансамблю. Його загальний композиторський доробок налічує майже 400 творів, яких за життя автора було видано тільки 28. Після його смерті взагалі нічого не друкувалося [5, с. 38].

Гнат Хоткевич – людина універсальної обдарованості й працьовитості, широкої обізнаності й глибокого патріотизму. Він був і неперевершеним бандуристом-новатором, і автором повістей, новел, драм, публіцистичних творів, перекладачем творів Шекспіра, Мольєра, Гюго, фольклористом і етнографом .

Йому припало жити в нелегкий час, сповнений болючими для України подіями та згубною політикою пануючих держав. Україна, територіально розтята між двома імперіями, була приречена на величезні страждання. Велика культурна нація з давніми, тільки їй притаманними традиціями поступово втрачала національні звичаї, які накопичувались віками і розвивалися багатьма поколіннями українства [5, с. 44].

Віковічні традиції руйнувалися політикою, що її проводили правлячі кола імперських держав. І хоча політика щодо українства в російській і австро-угорській частинах України суттєво відрізнялася, наслідки а були однаковими – попри всі особливості етнічні українські території в складі обох імперій мали статус колоній.

Російська імперська політика щодо України була спрямована в русло русифікації. Вона охопила всі сфери економічного, політичного і культурного життя краю, провадилася цілеспрямовано, жорстоко. При цьому застосовувався увесь арсенал засобів її здійснення [11, с. 145].

31 грудня (за старим стилем) 1877 р. у Харкові в сім’ї Мартина Пилиповича Хоткевича, що походив з міщан, за національністю поляка, та Ольги Василівни, в дівоцтві Кривоногової, селянки із Сумщини, українки, народився син, якого назвали Гнатом.

Вже в 9-річному віці Гнат своєрідно виявив особисте ставлення до національної культури і мистецтва: «...відчув, що Гоголь писав «неправильно» й почав його поправляти, перекладаючи «Майську ніч» на українську мову» [39, с. 44].

У травні 1894 р. він із відзнакою закінчив Харківське реальне училище. Це дало йому право при конкурсному складанні кількох іспитів вступити до вищого навчального закладу.

Після закінчення реального училища Хоткевич вступає до Харківського технологічного інституту. Студентом він знайомиться з творчістю українських класиків: читає Шевченка, Квітку-Основ’яненка, Франка, Кропивницького, Карпенка-Карого. Разом із студентами ставить аматорські вистави «Назар Стодоля» Т.Шевченка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Бурлака» І. Карпенка-Карого, які показували по селах поблизу Харкова.

Як свідчить Хоткевич, «...ішов я «по навуках» дуже добре, але за участь у президії, яка руководила студентською забастовкою мене, ... попросили удалиться із города Харкова в 24 години з виключенням з інституту на 2 роки без права вступу до будь-якої вищої школи» [50, с. 244]. Своє вигнання він використав як митець – соліст-бандурист у подорожі хору Миколи Лисенка по Україні.

Пробудження національної свідомості у Гната Хоткевича відбулось досить рано. З юного віку він пройнявся патріотичними почуттями, а вже в 17 років стає на шлях «малих справ», як тоді називали культурно-просвітницьку роботу серед населення. Оволодів мистецтвом гри на бандурі (у 1895 р.) – символі славного минулого, волі й незламності українського народу, – і досягти з часом унікальної майстерності, він привернув до української справи не одне палке серце [24, с. 121].

Після закінчення інституту Г. Хоткевич з 1901 року працює інженером в технічному відділі Харково-Миколаївської залізниці. Зустрічаючись часто з робітниками, він приходить до висновку, що трудящих потрібно залучати до культури, розширювати їх світогляд, розвивати їх національну свідомість. З цією метою в 1902 році Хоткевич організовує драматичний аматорський театр серед робітників-українців заводу.

З цього часу, як згадує він сам, починається його «серйозна театральна діяльність» [8, c. 517]. Спочатку гурток був малочисельним. Відсутність окремого приміщення перешкоджала розвиткові аматорського драматичного театру. Протягом 1902 року аматорський театр поставив сімнадцять вистав. Популярність театру серед робітничих верств постійно зростала.

1903 року, у віці 26 років, Хоткевич, член Товариства грамотності і голова комісії видання українських книжок, створює при Харківському народному домі перший в Україні український театральний робітничий гурток, що під його керівництвом виростає у Робітничий театр. Саме це він вважає початком «серйозної театральної діяльности».

За спогадами митця, він організував у гурток робітників усіх «доохресних» заводів. «Спочатку було мало народу, а потім гурток розрісся до 150 душ, отже в масових сценах я міг випускати стільки, скільки не мав спроможности зробити не тільки жоден з мандруючих наших українських театрів, а навіть російські постійні. Це надавало виставам нашим великого повабу, нас любила робоча публіка і ходила охотно» [50, с. 121].

Таким чином, активізація діяльності робітничого театру тісно пов’язана з діяльністю Харківського народного будинку, який було відкрито 2 лютого 1903 року. Гнат Хоткевич звернувся з пропозицією до комітету, який завідував Народним будинком, ставити вистави на його сцені.

В листі до В. Гнатюка від 16 грудня 1905 року Хоткевич пише: «Скільки мені довелося витримати боротьби з Комітетом Народного Дому, аби там були українські вистави, бо Комітет попереду і слухати не хотів, щоб сцена Народного Дому поганилася хохлацькими п’єсами. А потім, коли я добився-таки свого, – як тяжко доводилося відстоювати, щоб нам дали хоч дві вистави у місяць, бо вони хотіли дати лише одну (при 7-8 російських)» [13, с. 41].

Успіхи театру аматорів були наявними. Глядачі, як і адміністрація Народного будинку, помітили його самобутність і незвичайно велику працьовитість. Тому на початку квітня 1903 року Г. Хоткевичу і учасникам театру запропонували перейти постійно до Народного будинку. 10 квітня виставою «Бурлаки» І. Карпенка-Карого театр Г. Хоткевича розпочав новий етап у своїй історії. Тільки за дев’ять місяців 1903 року аматори поставили на сцені Народного будинку дев’ятнадцять вистав, які відвідало 12 732 особи.

Вистави були поставлені за творами М. Кропивницького «Вуса», «Чмир», «Наймичка», «Олеся», «Дві сім’ї», «Дай серцю волю», «Зайдиголова», І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля», «Бурлаки», «Сто тисяч», «Розумний дурень» та інші. Російською мовою було поставлено «Записки божевільного» М. Гоголя [5, с. 184].

Привертає увагу професіональний підхід до справи Хоткевича-керівника, виражений у творчих засадах роботи гуртка, що відрізняють його від інших аматорських колективів: «Повне й абсолютне знання ролі, достатнє число добре опрацьованих репетицій, бесіди з приводу кожної ролі, а то навіть і не ролі, а участи у масовій сцені ...» [49, с. 171]. Ці принципи забезпечили в майбутньому й ефективність роботи Гуцульського театру.

Цікавий і промовистий аспект режисерської майстерності Хоткевича, акцентований ним самим, – масові сцени: «Масові сцени у нас виходили справді гарно. Ми не були безликою масою, що вигукує на солдацький спосіб п’ять кинених її автором слів – ні! Ми були живою масою, що складається з певних індивідуумів, кожний із своїми особливостями, властивостями, віком, звичками. Тому участь у масових сценах не була тяготью, неприємним обов’язком чи навіть карою, як це вважалося звичайно по інших гуртках...» [48, с. 147].

Репертуар українського гуртка складали переважно п’єси корифеїв (нечисленні, з дозволених), зокрема «Бурлака», «Чумаки», «Наймичка», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого. Паралельно Хоткевич займався «народним видавництвом» – виданням і розповсюдженням дешевих українських книжок.

Обидві справи, керовані Г. Хоткевичем, працювали на національну ідею. «Найцінніше се було те, що в робітниче оточення йшла українська ідея. Не тільки члени гуртка ставали свідомими українцями, а вони впливали й на тих, з ким сходилися, з ким балакали, працювали. ...Кождий із членів гуртка діставав від мене певну пайку книжок для продажу і українська книжка протискалася до заводської фортеці. ... вперше звучало в цеху українське друковане слово, вперше будилася свідомість» [50, с. 121].

З огляду на це закономірно, що 1903 року Полтавське міське управління запрошує його на відкриття пам’ятника І. Котляревському, про що свідчить лист за підписом заступника міського голови. На цьому святі Хоткевич – делегат від українських робітників – знайомиться з такими знаними митцями, як М. Старицький, М. Коцюбинський, Олена Пчілка.

Участь у цій великій національній події спільно з видатними представниками української інтелігенції – своєрідне визнання вже на тому етапі його патріотичних почуттів і чинників діяльності. Згодом він свідомо оцінив роль і значення своєї праці: «І от оце приєднання до українства я і вважаю своєю заслугою. Діти моїх тих бувших акторів вже виховувалися в українськім дусі за довго до того як це стало можливим більш менш одверто» [24, с. 121].

Під час російської революції 1905–1907 рр. Г. Хоткевич став організатором і головою Центрального організаційного (страйкового) комітету Харківсько-Миколаївської залізниці, обраний делегатом всеросійського з’їзду залізничників. Під час грудневого повстання 1905 р. перебував у Москві, після придушення якого в січні 1906 р. через загрозу арешту був змушений емігрувати до Галичини [17, с. 11].

Складними і переломними виявилися для Хоткевича 1905-1906 роки. Цей маловідомий період з життя Гната Мартиновича малодосліджений. Виникло питання про затримання Г. Хоткевича, вівся розшук, про що його було поінформовано, тому він перейшов на нелегальне становище і 1906 року емігрує до Галичини. Деякий час живе у Львові, а згодом за порадою свого товариша етнографа Володимира Гнатюка їде на Гуцульщину.

У Львові ним було поставлено дві вистави. Одна з них – «Лихоліття» – обплетена характерною для того часу історією, описаною автором у «Спогадах..». Написавши під враженням революційних подій п’єсу «Смутное время» російською мовою, потім він не міг знайти українського відповідника до цієї назви і власне визначення. Вирішити проблему допомогла добра знайома Олена Пчілка, яка порадила назвати твір «Лихоліття». Першою, кому автор прочитав п’єсу, була Леся Українка, яка дала їй таку оцінку: «Ся річ буде існувати доти, доки існуватимуть революції» [23, с. 23]. Другою постановкою була «Наталка Полтавка».

Переїзд і життя Г. Хоткевича на Гуцульщині ознаменовані відомим, визнаним і дослідженим фактом організації та діяльності під його керівництвом Гуцульського театру.

Його «...привабив до себе поетичний куточок Галичини – Гуцульщина – край вічнозелених смерек, сонячних полонин, вільнолюбних верховинців. Тут, у гірському селі Криворівня, оскільки в ньому кожного літа працювали І. Франко, В. Гнатюк, М. Коцюбинський, М. Кропивницький, Леся Українка, Г. Хоткевич поселився у простій селянській хаті» [39, с. 38].

Як він писав у спогадах, «Мої гуцули – це люди, розмовляти і працювати з якими справжня насолода. З одного слова вони розуміють усе. А їхнє життя – вірування, забобони, обряди – збагатило мене більше, ніж сотня мудрих книжок». Зачарування гуцульським краєм та його людьми спонукало до втілення ідеї створити театр. Хоткевич, не гаючи часу, береться за цю справу.

1910 року у гірському селі Красноїлів (Верховинський р-н, Івано-Франківська обл.) він згуртовує біля себе сповнену сил та енергії гуцульську молодь і організовує Гуцульський театр. Унікальне поєднання потенцій талановитої молоді та професійного досвіду обдарованого наддніпрянського митця, який зумів поєднати традиції українського театру і фольклорного театру Гуцульщини, зумовили самобутність Гуцульського театру, оригінальність його стилю. Як зазначається у спогадах, Гуцульський театр відкрився виставою «Верховинці» Ю. Коженьовського у переробці та постановці самого Гната Хоткевича. Внаслідок переробки вперше герої драми заговорили гуцульською говіркою, гуцули-актори мали можливість грати знайомих їм з дитинства історичних персонажів, почувати себе на сцені природно й органічно [33, с. 30].

У Гуцульському театрі акторами були напівграмотні гуцули, які, звичайно, не мали спеціальної освіти. Але це були люди з багатою природною уявою, фантазією, які знали багато обрядів, звичаїв, вміли співати, танцювати, грати на музичних інструментах. Навіть сценічними костюмами служив побутовий святковий одяг – яскравий, оригінальний і театральний.

Першою оригінальною п’єсою була соціально-історична драма «Довбуш», написана за документальними свідченнями ХVІІІ ст., легендами, народними піснями гуцулів, правдиво відтворювала трагедію українського народу, боротьбу опришків проти польської шляхти. Сьогодні зберігається рукописний другий варіант п’єси, перероблений автором до постановки в театрі «Березіль». Ця постановка, запланована Лесем Курбасом у 1928 році, на жаль, не була здійснена. Лише театр «Веселий пролетар» поставив деякі гуцульські танки за вказівками та консультацією Гната Хоткевича [21, с. 202].

Містеріальна драма «Гуцульський рік» заснована на найзначніших ритуальних дійствах річного обрядового кола – Святий вечір, Коляда, Великдень. Твір насичений обрядами, піснями.

У своїй наступній драмі «Непросте» Гнат Хоткевич порушує проблему запроданства власної душі заради досягнення заповітної мрії. Драма ґрунтується на гуцульській демонології та фольклорі [44, с. 75].

Казкова драма «Практикований жовнір» змальовує пригоди хороброго відставного жовніра, у якому вгадуються риси українського козака.

|  |
| --- |
|  |
|  |

Окремою сторінкою його біографії була революційна діяльність. Вона виокремилась зі світоглядних позицій митця, які формувались протягом всього його життя під впливом національного руху України [21, с. 202].

Лише через шість років після втечі на Західну Україну, у 1912 році, Хоткевич зміг повернутися додому, але його відразу заарештували за участь у страйках.

Після виходу на волю 1913 року Хоткевич редагує журнал «Вісник культури й життя», відновлює вистави робітничого театру, мандрує з бандурою Україною, але війна 1914 року перешкоджає реалізації цих планів.

У роки Першої світової війни очолював літературно-науковий відділ Українського товариства ім. Г.Квітки-Основ’яненка в Харкові, яке фактично виконувало функції «Просвіти». Товариство влаштовувало лекції з українознавства, вечірки для молоді українською мовою – «маленький, але корисний вогник серед загальної темряви» [8, с. 22]. Головними діячами цього товариства були: Кость Бич-Лубенський, Микола Міхновський, Гнат Хоткевич.

Зберігся статут цього товариства, а також протоколи відкритих засідань відділу за 1915 рік (квітень – грудень). За цей період відділом було підготовлено і прочитано 21 доповідь на такі теми: «Драгоманов», «Лермонтов і Шевченко», «Микита Шаповал як поет», «Слово, присвячене роковинам Б. Грінченка». Етнографічною секцією був проведений вечір бандури, а також Г. Хоткевич прочитав систематичний курс лекцій про Галичину [2, с.48–49]. У березні 1916 р. його як «особливо шкідливого елемента» вислано за межі України: до Бєлгорода, потім – до Воронежа.

Таким чином, ще у період навчання громадська діяльність Гната Хоткевича привертає посилену увагу поліції. Участь у революційних заворушеннях дала йому можливість усвідомити особливості тодішньої політики і протягом цілого життя враховувати їх. Зокрема, у відповідь на заборону української історичної тематики, Г. Хоткевич максимально й інтенсивно використовував у своїй просвітницькій діяльності все, що пов'язано з історією України або так чи інакше сприяло глибокому її засвоєнню. Саме це значною мірою мотивувало активне вивчення та пропаганду кобзарського мистецтва.

Виданням 1897 р. розпочалася літературна творчість Г. Хоткевича. Цікаво, що тогочасні його роботи публікувалися не тільки у Харкові (окремим накладом – перша збірка оповідань «Поезія в прозі»; 1902 р. – новела «Похорон» та пісня «Дівчині українці» в альманасі «За красою»), а й у Галичині (йдеться про появу в галицькій «Зорі» першого твору «Грузинка»; на сторінках «Літературно-наукового вісника» у 1899–1900 рр. – робіт «Біля вікна», «Блудний син», «Біла береза»).

Варто наголосити, що Г. Хоткевич на той час писав під впливом філософсько-естетичних праць Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, М. Троїцького, В. Соловйова та ін., які істотно відтворилися у його творчому світогляді і, вочевидь, спонукали до активного перегляду відомих йому мистецьких традицій.

Належачи за радянських часів до політично ненадійних і стоячи осторонь тодішніх літературних дискусій, Гнат Хоткевич, проте, був одним з найпопулярніших письменників в Україні, про що свідчить видання його «Творів» у 8 томах (1928 – 1932). Згодом знову почалися утиски, внаслідок чого останній його роман «Довбуш» не був надрукований, лишилася незакінчена тетралогія про Тараса Шевченка, над якою Хоткевич працював з 1928 р. За «єжовщини» Хоткевич був заарештований і загинув за невідомих обставин. По смерті Сталіна його реабілітовано й видано «Твори в двох томах» (1966).

**2.2 Віддзеркалення культурно-мистецьких пошуків у творчій практиці письменника**

Дебют Гната Хоткевича в літературі, припав на добу, яка характеризується кризою українського народництва та раннім модернізмом. Саме ці протилежні течії окреслили його мистецькі уподобання та естетичні пошуки раннього періоду творчості.

Письменницька діяльність Гната Хоткевича постійно викликала гострі дискусії тогочасних критиків. Найбільше суперечностей викликала одна з ранніх збірок «Поезія в прозі», яка вважається зараз модерною. У ній міститься ключ до розуміння автором модернізму як явища в українській літературі. Цією збіркою Хоткевич прагнув оновити наявну українську прозу, і йому вдалося побороти стильові та жанрові канони й стереотипи, хоча на повну відмову від народницького реалізму та його проблематики він не наважився [39, с. 38].

Гнат Хоткевич був непересічною особистістю. Він завжди стояв на чолі захисту України від Утисків з боку Росії, за відродження рідного слова, виховання національної свідомості. Так, у невеличкій передмові до надрукованих посмертно у «Літературно-науковому віснику» віршів Я. І. Щоголева письменник торкається такого болючого питання, як національна свідомість українців. Він пише: «Не так легко, як може здалеку здається, нам, Українцям-Русинам бути навіть націоналістами, в змислі прихильників ідеї, а не то, що вже свідомими щодо національності українцями» [29, с. 46].

У своїй доповіді «Негативні приклади української інтелігенції», він прямо вказує на причини виникнення недоліків, а саме:

* «міжкультурність» української інтелігенції…між чужою і рідною культурою, тоді як рідної фактично не існує;
* «статичність» української інтелігенції, які не мають всебічного прояву у сфері власної культури…відсутність власної творчості;
* незлагідність української інтелігенції, які внаслідок позбавлення свободи перебувають в ролі пасинка своєї Вітчизни, що неминуче робить його дрібним і сварливим;
* схильність до переймання негативних сторін масової української культури [7, с. 82].

Метою життя людини має стати перетворення в «надлюдину», її життя мусить їй допомогти пануванням кращого. Людина має безпомилково визначати краще й користуватися їм власне тому, що вона – людина. [44, с. 76]Митець постійно підкреслював, що людина повинна жити на землі, відтак – доходити до кращого життя, інакше немає сенсу існування.

Всі його переконання та настанови відобразилися на творчості. Воно й не дивно, адже весь початок XX століття позначений відчуттям кризи прозового жанру.

Так, газета «Діло» писала в 1901 р. про те, що українська проза тематично бідна, що пристрастей в ній не немає, а якщо й присутні, то слабкі, мова засмічена полонізмами, й в усіх відношеннях програє зарубіжній белетристиці. Автор закликав прозаїків писати історичні романи, щоб принаймні ними повернути до української прози інтерес читачів.

Жанрове розширення прози було одним із можливих шляхів її реанімації, однак воно не могло суттєво її оновити. Зміна теми (не село, а місто, не народ, а інтелігенція, тощо) так само не обов’язково приводила до глибинної модернізації. Деякі письменники вважали, що істинна модернізація може відбуватися тільки у сфері стилю [33, с. 84].

Проза, представлена Гнатом Хоткевичем, слідом за прозою Ольги Кобилянської, вивчала можливість як но­вого тематичного поля для української прози, так і нового ракурсу в погляді на життя.

Письменника-реаліста постійно хвилювала доля трудового народу і, зображаючи його, він ніколи не забував, що якраз трудящі є творцями і носіями народної пісні, що вона невіддільна від їх життя [24, с. 121].

Прислів’я і приказки, крилаті слова використовуються письмен­ником з метою лаконічного і чіткого відтворення поглядів своїх героїв, для характеристики їх вчинків і дій. Казкові мотиви відчуваються в оповіданні «Різдвяний вечір». Особливо благодатним було звернення до народних стильових прийомів, до манери народного оповідання («З давнини», «Дід Андрій», «Як тітка Майстриха глечики скидала»).

Особливе місце в колі творчих зацікавлень Хоткевича займає народна дума. Він збирав, вивчав, виконував думи; його оцінки цього жанру відрізняються глибокими спостереженнями («Цим Шевченко великий»). Вдалою спробою використати стиль і поетику жанру дум з викривальною метою була його «Дума про похід ситого-князя Оболенського на голодних селян» (1903). Письменник дуже уміло освоїв художню своєрідність дум і створив оригінальний твір, який повністю відповідає характеру жанру і кобзарським традиціям-художнього мислення [39, с. 44].

А любов письменника до «фольклору різних народів світу знайшла-своє відображення і в його художніх творах. У ранній творчості Г. Хоткевича відчувається увага до грузинського фольклору («Грузинка»), киргизьких звичаїв («Добром усе переможеш»). Молдавський фольклор рельєфно виступає в оповіданні «З давнини» і п’єсі «Пристрасті». Г. Хоткевич звертається також до вивчення і підготовки публікацій, казок народів Азії, Африки (монгольських, зулуських, готтентотських та ін.). Велика увага до давньоіндійського фольклору проявилась у здійсненому Г. Хоткевичем перекладі драми Калідаси «Шакунталя» [33, с. 48].

Твори, представлені автором, розширювали можливості як нового тематичного поля для української прози, так нового ракурсу в погляді на життя.

Становлення Хоткевича як художника слова проходило під значним впливом фольклору і насамперед народної пісні, з якою він був тісно пов’язаний як кобза, і яка стала одним із джерел формування його естетичних поглядів. Уже в ранні твори письменника входять як об’єкт зображення і творчо використовуються як художнє джерело народні пісні, приказки; притчі, прислів’я і крилаті вислови народу. Письменник прагне розкрити емоційну силу народної пісні і її сприйняття героями оповідань «Блудний син» (1898) і «З давнини» (1900), де вона виступає як невіддільний духовний компонент сільського побуту, як прояв його естетики [39, с. 38].

Гнат Хоткевич у своїй історико-літературній творчості широко користувався фольклорними, історичними джерелами, уміло їх інтерпретував. Героїчне минуле стало основним об'єктом його художнього зображення. Однак доробок письменника з різних причин і досі не отримав належної оцінки. Офіційна критика відводила йому другорядне місце, що пояснюється пануванням у тогочасному письменництві вульгарно-соціологічного підходу до творів неординарних, що не вкладалися в схеми соцреалізму.

Крім того, присвячення літературної творчості темі українства, змалювання національних традицій, етнічних вірувань, побуту та культури негативно сприймалося панівною верхівкою. Система протистояла будь-якому прояву українськості. Особливо якщо мова йшла про діяльність направлену на маси [32, с. 205].

Драматург через художнє слово продемонстрував читачеві принципово нове, абсолютно інше світобачення. Він досліджує сутність людської природи, її витоки, глибинність, випробовуючи переважно любов’ю, добротою та порядністю. І людина постає перед незбагненністю своєї душі. Вона відчуває свою духовну вищість, пізнає суспільний поступ макросвіту. Творчість письменника відзначається розмаїттям тематики. Він залишив помітний слід у драматургії, прозі, белетристиці, фольклорі, етнографії, літературознавстві тощо. Найбільшу популярність письменникові принесли твори на історичну тематику, бо в минулому він шукав коріння духовності, культурні традиції народу, його життя.

Широтою і багатогранністю відрізняються твори Г. Хоткевича гуцульського циклу. Перебування довгий час в Галичині, серед карпатського населення, збагати­ло письменника як життєвим матеріалом, так і художніми фольклорними засобами, своєрідність і невичерпність яких відкрила йому світ яскравих народних вірувань, уявлень і вільнолюбних прагнень. Створивши Гуцульський театр, Г. Хоткевич звернувся до фольклорних і історичних тем цього краю, поклавши їх в основу п’яти своїх п’єс [27, с. 43]. Першою із них стала переробка п’єси «Карпатські верховинці» польського письменника Ю. Коженьовського, поставлена Гуцульським театром під назвою «Антон Ревізорчук». Решта чотири були оригінальні твори Г. Хоткевича – «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте» і «Практикований жовнір» [27, с. 39].

Твори, переважно присвячені картинам карпатської природи, емоцій­ному її сприйняттю художником, а також відтворенню окремих віру­вань і вчинків гуцулів описано в етнографічних «зарисовках». «Гірські акварелі». Найяскравіші і художньо найдовершеніші з них – «Пожарище» та «Чарівна палиця». Вони підпорядковані провідній художній тенден­ції письменника – якомога яскравіше відобразити колоритну, своєрідну природу Гуцульщини і високі духовні риси гуцулів. На відміну від деяких письменників того часу, які зверталися до фольклору з абстрактно-екзотичною і романтичною тенденцією, Г. Хоткевич прагнув до соціального звучання своїх акварелей, підпорядковуючи нерідко цьому завданню і фольклорно-етнографічні елементи [11, с. 124].

І хоча цей край зображений дещо ідеалізовано, Гнат Хоткевич відбиває і сумні реалії життя: тяжкі матеріальні умови, експлуатацію і гніт, які, ламаючи патріархальні устої, все ж не могли приглушити поетичної натури народу. Так, «в нарисах злободенної тематики і політичної сатири («Троє», «Перед дверима», «Так мусіло бути», «Забастовка», п’єсах «Лихоліття», «На залізниці», «Село 1905 р.» і інші), він використовує фольклорні елементи з метою підсилання ідейного звучання соціально-викривальних картин, за допомогою літературної, хоча й з вкрапленням діалектизмів, мови, відтворюючи з етнографічною точністю життя і побут гуцулів початку XX ст.

Хоткевич, дебютував з прагненням оновити українську прозу, перебороти її стильові канони та сте­реотипи. Хоча на повну революційну відмову від народ­ницького реалізму та його проблематики не замірявся. Тема краси, натхнення, мистецтва в митця традиційно асоціювалася зі смертю прекрасної жінки, створюючи необхідний трагічний ефект.

Так, в оповіданні «Портрет» герой, одержимий любов’ю до картини, розкопує могилу зображеної на ньому жінки. «Портрет» пробудив у героєві почуття краси. У творі, автор підходить до головної теми нового покоління й нової літератури – мистецької краси. Йдеться про Красу з великої букви, красу не природну, а втілену і в мистецькому творі, красу, яка є сенсом життя або має в собі сенс більший за сенс самого життя. Однак сама краса залишається декларативною.

Оповідання власне складається з переліку вражень або спогадів про героїню портрета Іду, яка з невідомої причини померла у віці вісімнадцяти років.. У творі Хоткевича немає подій, у ньому майже немає нормального діалогу, в ньому немає переконливого сюжету. Однак тут є традиційний, як на 1900 рік, коли було написано оповідання, набір компонентів «модерної» прози. По-перше, краса має бути грішною, а по-друге – вмерти.

В такому розгортанні драми простежується модернізм Гната Хоткевича. До подібних творів відноситься і оповідання «Романс», після видання якого його почали звинувачувати в порнографії, але несправедливо. Бо хоча ці сцени й присутні, та їх описи далекі до сексуальної розкутості й еротизму. Сексуальність в нього не стала частиною «модернізму». Жінка залишилася романтичним (поетичним символом), а не об’єктом сексуальних почуттів, тим більше не самодостатньою особою [38, с. 96].

Отже, Гнат Хоткевич був визначним діячем українського національного руху в культурницькій його частині, котра й тоді, і в наші дні нерідко й несправедливо трактувалась як неповноцінна і другорядна. Протягом двадцяти років в умовах тоталітарної заборони й жорстокого переслідування всього він сіяв зерна культурного відродження й національної свідомості.

Його «модернізм» – власний і чужий – залишався епізодом минулого, тимчасовим відхиленням від магіст­рального шляху, уявлення про який у Хоткевича так само досить туманне. Тому зовсім не дивно, що ще через двад­цять років, у передмові до четвертого тому своїх творів, виданих харківським «Рухом», куди ввійшла «Поезія в прозі», Хоткевич заперечував і свій модернізм, і наяв­ність боротьби напрямів у літературі початку віку, і взага­лі художню вартість власних оповідань. І, як доводить його еволюція, частка лукавства з огля­ду на 1929 р. у такій самооцінці невелика.

**РОЗДІЛ 3**

ТВОРЧІСТЬ ГНАТА ХОТКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОСНОВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ   
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

**3.1. Художні домінанти творчості митця**

Гнат Хоткевич належить до яскравих представників українських постатей-універсалів, багатогранна діяльність яких рівноцінно яскраво проявила себе в галузі художньо-творчого вияву – прозі, драматургії, науково-дослідницької роботи – історії, літературознавстві, музикознавстві; фольклористиці, етнографії; в галузі театральної діяльності – музично-акторській, режисерській роботі та цілого ряду іншої діяльності.

Візитівкою автора в українській класиці стали твори саме на гуцульську тематику. До таких належать: «Верховинці», «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте», «Прахтикований жовнірь» ,»Камінна душа» та інші [31, с. 138].

Багатий художній світ своїх творів Гнат Хоткевич представив образами, людськими характерами та зображеннями дійсності. Героїчне минуле стало одним з найголовніших аспектів його художнього зображення. Проявив себе також як письменник-модерніст, тобто поборов стильові та жанрові канони й стереотипи української прози. Унікальним явищем є те, що розпочавши свою творчість з малої прози, Гнат Хоткевич поступово перейшов до ліро-епічної форми – поезії в прозі, а далі – до великих епічних і драматичних форм, висвітливши конкретні періоди в історії України, що багато в чому зумовили подальшу долю нашого народу. Як драматург-новатор письменник виявив велику майстерність у створенні масових сцен, у зображенні людських характерів, у розкритті їхнього внутрішнього світу [39, с. 38].

Розглядаючи твори письменника, можна побачити неодноразове звернення до модерністських тенденцій, свідченням чого є намагання відірватися від традиційно побутового письма, поглибити розуміння проблеми індивідуальності в українській літературі. Усі ці аспекти і затвердили Гната Хоткевича на позиціях нового художнього бачення [21, с. 205].

Якщо в прозі його модерністські захоплення практично обмежуються однією збіркою («Поезією в прозі»), то в драматургії це були далеко не поодинокі випадки, які в першу чергу характеризуються експериментами в галузі психологізму та жанротворення [27, с. 43] . До цього циклу належать твори різної тематики, різних жанрів і стилів, написані в різний час, хоча їх більшість належать до першого періоду творчості письменника: драматичні малюнки «Чи потрібне?», «Емігранти», психологічний етюд «Люблю женщину», драми «Люди, люди...», «Море», «Щастя», «Василій Жучков». У психологічних п'єсах Хоткевича представлена така тематика, як психологія провокатора, щастя людини, патологія кохання, «корисна праця» й інші.

Ці драми тяжіють до філософських ідей, до трагедійного сприйняття життя. Серед героїв цих творів – інтелігент і літератор, лікар і кат, революціонери-підпільники і артистичні натури та багато інших. Його герої схвильовані пошуками сенсу свого існування, прагненням служіння вищій меті. В центрі уваги драматурга – людина, її психологія, її чуття і інтелект, її самотність знудженість життям. Автор «досліджує» людину як самодостатню особистість, що переживає душевну драму або відчуває психологічну, соціальну дисгармонію [33, с. 30]. Як драматург-новатор письменник виявив велику майстерність. Він змалював цілу галерею образів різних суспільних верств і станів, людей, які стояли по обидва боки барикад.

Значну популярність письменникові принесли твори на історичну тематику, бо в минулому він шукав коріння духовності, культурні традиції народу, його життя. Причому візитівкою автора в українській класиці стали твори саме на гуцульську тематику. До таких належать: «Верховинці», «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте», «Прахтикований жовнірь», «Камінна душа» та інші [27, с. 39].

Шлях Хоткевича-драматурга проліг від модернізму через романтичний етнографізм до «оновленого» реалізму. Свою творчість він розпочав з психологічного драматичного малюнку і завершив монументальною історичною тетралогією, охопивши широкий діапазон тем: Звертався до пізнання психіки людини, її душевного стану, відгукувався на соціально-політичні проблеми сучасності, сягав глибин народного, світосприйняття, завзято цікавився визначними історичними постатями і подіями «давно минулих днів» [39, с. 44].

Щодо жанрового спектру, то Гнат Хоткевич тяжів до драми, плекав задум трагедії і, здається, не залишив комедій, крім хіба що п’єси гуцульського циклу «Прахтикований жовнір» та п’єси за мотивами творів В. Шекспіра «Втішна і чудова комедія про сера Джона Фоолстефа». На особливу увагу заслуговують його п’єси-хроніки, аналогів яким в українській драматургії не було. На новому рівні розробляв він історичну тематику [29, с. 45].

Найбільшу популярність принесли Хоткевичу твори з життя гуцулів, що становлять окрему, оригінальну сторінку його літературної спадщини. До гуцульського циклу письменника належать чотири п’єси, три повісті, збірки нарисів та оповідань [23, с. 22].

П’єси «Довбуш» (1909 р.), «Гуцульський рік» (1910 р.), «Непросте» (1911 р.), «Практикований жовнір» (1911 р.) були написані спеціально для Гуцульського театру. Це твори, у яких автор прагнув відобразити різні сторони духовного життя верховинців: побут, звичаї, фантастику, меншою мірою – історичні події. Основним їх моментом, за винятком «Довбуша», є не дія, не розвиток сюжетних ліній, не зіткнення протилежних характерів, а картина. За допомогою таких широких картин (іноді вони мають символічний характер) автор передає звичаї, вірування, забобони гуцулів, показує їхнє ставлення до різних явищ природи. Так, п’єса «Гуцульський рік» складається з таких фольклорно-етнографічних сцен: різдвяні обряди, великодні ігри молоді, поховальний обряд, гуцульське весілля [5, с. 211].

П’єси «Гуцульський рік», «Непросте» написані на основі виключно фольклорно-етнографічних матеріалів. Перша складається із чотирьох частин, в яких показані народні обряди:

1. На Різдво.

2. На Великдень.

3. Що супроводжували похорони.

4. В честь весілля.

Головний герой цієї п’єси – гуцул, зображений на тлі широкої життєвої панорами, обрядів і звичаїв. Відмітною рисою художньої манери Гната Хоткевича тут є прагнення до повної етнографічної точності [44, с. 75]. Типізація в даному випадку іде тільки по шляху відбору характерніших (і тих, які найчастіше повторюються) із існуючих в житті обрядів і фольклору.

Друга п’єса ‒ «Непросте» ‒ написана на основі гуцульських фантастичних вірувань, багато із яких своїми джерелами сягають в глибини дохристиянського періоду народного життя. Назву цієї п’єси взято із гуцульських уявлень про надприродні істоти, про земних богів, названих «непростими». Дійові особи п’єси ‒ русалки, лісові люди, мольфари, відьми тощо. У цьому плані вона в багатьох моментах нагадує «Майську ніч» і «Ніч перед Різдвом» М. В. Гоголя ‒ твори, що були для Хоткевича взірцем творчого сприйняття народної фантастики [39, с. 44].

В основу п’єси «Прахтикований жовнір» письменник поклав деякі гуцульські народні казки про безстрашного, кмітливого і мудрого солдата. Яскраве втілення фольклорних сюжетів і образів, етнографічна достовірність в зображенні гуцульського життя, демократична соціальна тенденція, властива фольклорним джерелам – усе це разом узяте забезпечило великий успіх і популярність не тільки на Гуцульщині, але й далеко за її межами [24, с. 124].

Визначним досягненням творчості Гната Хоткевича, своєрідною енциклопедією українського народу, є також повість із гуцульського життя «Камінна душа», у якій розкривається образ сподвижника Олекси Довбуша – ватажка Дмитра Марусяка та його однодумців. Гнат Хоткевич ставить важливу національно-історичну проблему: причини зародження опришківського руху, вплив на долю людей і його приреченість. Письменник проводить ідею активного протесту проти існуючих суспільних порядків, утілюючи її в образі Марусяка та його товаришів-опришків.

Повість багатопланова, що є характерним для художніх творів письменника. Перед митцем стояло завдання – зберігаючи дух часу, подати конкретні історичні факти й події художньо, розкрити їх через людські характери [17, с. 11]. Опосередковано, через призму оповідей персонажів повісті, показано легендарного ватажка опришків Олексу Довбуша, визвольним духом якого пройняті всі герої твору. Знайомимося у повісті з відомою історичною постаттю ХІХ століття в опришківському русі, одним із центральних образів у творі – Дмитром Марусяком. Сюжет розкриває події, що справді мали місце на Гуцульщині (поява загону опришків у селах, спроби знешкодити народного месника, страта ватажка та ін.). Багато сюжетів та епізодів у Гната Хоткевича є результатом художнього вимислу [17, с. 11]. Їх джерело слід шукати не в історичних документах, а в усній народній творчості. До таких «неісторичних» моментів у повісті можна віднести сюжетні лінії Марусяк – Маруся, Марусяк – Катерина тощо. Однак це не порушує й не викривлює історичної правди, бо такі відступи цілком відповідають рухові й смислу життєвих подій.

Разом з тим вони виконують чітко окреслену художню функцію: дають змогу митцеві створити романтичну інтригу, художньо осмислити й глибше розкрити характер подій і їх учасників. Маруся в повісті є однією з «камінних душ», її образ автор змалював з великою емоційною силою та пристрастю, провівши через великі випробування долі. Пройшовши через жахливі страдницькі муки, вона все ж залишається людиною, психічно стійкою «камінною душею», маючи ясне світовідчуття, сильну волю, тверезий розум. Друга «камінна душа», повісті – ватажок опришків Марусяк, – спочатку захисник бідних, а потім жорстокий розбійник. Дмитро – людина-стихія, уламок опришківського руху, його невмирущості. У повісті також змальовано ще один образ ватажка народного руху – Юрчика Неклопотаної Голови – «камінної душі», який є своєрідним антиподом Марусякові. У ньому Гнат Хоткевич утілює найкращі риси волелюбного гуцула, який горою стоїть за правду й справедливість, над усе цінить волю [39, с. 44].

Головним надбанням історичних творів митця є потяг до епічності, зображення конкретних подій на широкому соціально-історичному фоні, напруженість дії і ретельна розробка масових сцен, за допомогою яких автор відтворюватиме картину історичної дійсності. Історичні твори Хоткевича вирізняються своїм соціальним, часом політичним характером. Автор намагався дотримуватись достовірного зображення історичних обставин, реалій епохи, в яких діють герої [8, с. 25].

Першою серед історичних драм Г. Хоткевича вважається драма «Пристрасти», написана під час гастрольної подорожі автора по Україні у складі хору М. Лисенка. Драма була надрукована 1904р., що дало підстави датувати її цим роком. Хоча у розділі хроніки «Літературно-наукового вісника» за 1900 р. повідомляється про заборону австрійської драматичної цензури виставляти п’єсу в театрі. Того ж року автор подав драму на конкурс комісії для оцінки українських творів, про що також сповіщав ЛНВ. Думки щодо п’єси серед членів комісії розійшлися, і вона була ще раз зачитана безпосередньо на засіданні, після чого одноголосно визнано: «Драма «Пристрасти» як історико-побутова картина відносин молдаван і українців вправді цінна задля своїх літера­турних прикмет, одначе умовам конкурсу не відповідає» [27, с. 43].

У 1908 р. Г. Хоткевич закінчує п’єсу «Рогнідь». В особистому архіві письменника зберігся унікальний примірник рукопису драми «Рогнідь», зроблений у вигляді книжки. На обкладинці малюнок – рука, що тримає царську корону, неначе на голові, і назва твору стилізована дід старосло­в’янські літери. Перед кожною дією автор подає, також стилізованим шрифтом, цитати із стародавніх рукописів. Ці цитати дуже цінні тим, що показують, як кілька речень зі стародавнього літопису дали поштовх ав­торській фантазії й втілились у драматичній формі.

В основу сюжету покладено літописну оповідь про сватання Ярополка і Володимира до дочки князя Святобора Рогніді. З невеликої фрази, яку донесли нам сторінки рукопису, – відповідь Рогніді: «Не хочу розбути робічича, лиш Ярополка хочу» народжується; драматичний конфлікт. Автор прагне відтворити атмосферу середньовічної Руси, яку роздирають постійні міжусобні війни, княжі суперечки, боротьба за першість. І в центрі цієї боротьби, політичних конфліктів двічі опиняється Рогнідь. Перший раз ще зовсім юною вона змушена, підкорившись дипломатичному рішенню княжої ради свого батька, погодитися вийти заміж за Ярополка [17, с. 11].

Другий – уже бувши дружиною Володимира, який узяв її силою, стає знаряддям боротьби у руках супротивників чоловіка. Зображуючи соціально-історичне тло, світосприйняття русичів X ст., автор передає один із головних суспільних конфліктів – боротьбу християнською і поганського світів. І в цьому плані образ Рогніді несе важливе смислове навантаження – саме через нього автор подає зіткнення двох світів. Рогнідь не приймає християнства, хоча є дружиною хрестителя Руси, й навіть під загрозою смерти не йде на вмовляння ченця змінити свою віру [24, с. 121].

У 1932 р. Хоткевич уклав договір зі Всеуккомдрамом про зобов’язан­ня написати п’єсу «Етапи» щонайпізніше до 20 грудня 1932 р. Крім цього договору та кількох сторінок рукопису з розрізненими уривками п’єси, що загубилися серед матеріалів про Богдана Хмельницького, які зібрав Г. Хоткевич, інших документальних свідчень та відомостей ми не маємо. Не відомо, якою мала бути завершена драма, але з того, що збереглося, можна відчути масштабність і монументальність авторського задуму [44, с. 75].

На противагу вищезгаданим драматургічним зразкам, п’єса «Довбуш» – це інтерпретація епізодів життя відомої історичної особи XVIII століття. Хоткевич зберігає достовірні імена майже всіх побратимів Олекси Довбуша, батька, деяких діячів ворожого табору (Дідушко, Пшилуський). Разом із тим у драмі виведено образи діда, священика, опришків Смикала і Кошака, які не були історичними персонажами [38, с. 98].

Письменник у цьому творі виступає як митець, учений-історик, хоча відтворення історичної правди й не означає в нього сліпого копіювання документів, точності в деталях: автор свідомо прагне до максимального викладу історичних фактів, зображення епохи. Створюючи драму Хоткевич широко використав фольклорний матеріал. Значна частина твору є творчим переосмисленням популярної історичної пісні «Ой попід гай зелененький», зокрема остання дія сюжетно повторює цей пісенний зразок. П’єса «Довбуш» – твір історичний, героїко-романтичний. У ній п’ять дій, що хронологічно й послідовно пов’язані між собою нерозривною внутрішньою причинною взаємозумовленістю й охоплюють семирічний період (1738 – 1745 рр.). Драматург увесь образний світ ділить на два табори – кривдників і скривджених, де позитивні герої виражають властиву їм жагу життя, діяльності, потяг до щастя [39, с. 44].

Письменник – майстер створення масового портрету – образу народу. Він уміло включає у драматичну дію народні сцени (храм у Криворівні, опришки й вівчарі) та старанно їх обробляє. Такі картини посідають чільне місце в побудові п’єси, підкреслюють соціальну атмосферу, у якій живуть і діють персонажі. Постать Олекси Довбуша у драмі розкривається поступово, відповідно до розгорнутих подій. Хоткевич художньо змальовує моральний самосуд ватажка за скоєні злочини, зображує роздвоєність душі героя, де одна половинка волає до помсти за бідний люд, а друга картає першу за кровопролиття. Автор наділяє ватажка опришківського руху романтичними й реалістичними рисами, епізодично він сприймається як міфологічний герой [44, с. 75].

Драма «Довбуш» – це інтерпретація епізодів життя відомої історичної особи XVIIІ століття Олекси Довбуша. Хоткевич зберігає достовірні імена майже всіх побратимів Олекси Довбуша, батька, деяких діячів ворожого табору (Дідушко, Пшилуський). Разом із тим у драмі виведено образи діда, священика, опришків Смикала і Кошака, які не були історичними персонажами. Письменик у цьому творі виступає як митець, учений-історик, хоча відтворення історичної правди й не означає в нього сліпого копіювання документів, точності в деталях: автор свідомо прагне до максимального викладу історичних фактів, зображення епохи [27, с. 43].

Створюючи драму Гнат Хоткевич широко використав фольклорний матеріал. Значна частина твору є творчим переосмисленням популярної історичної пісні «Ой попід гай зелененький», зокрема остання дія сюжетно повторює цей пісенний зразок. Це – твір історичний, героїко-романтичний. Письменник увесь образний світ ділить на два табори – кривдників і скривджених, де позитивні герої виражають властиву їм жагу життя, діяльності, потяг до щастя.

Гнат Хоткевич, як уже зазначалося, є майстром створення масового портрету – образу народу. Він уміло включає у драматичну дію народні сцени (храм у Криворівні, опришки й вівчарі) та старанно їх обробляє. Такі картини посідають чільне місце в побудові драми, підкреслюють соціальну атмосферу, у якій живуть і діють персонажі [23, с. 23].

Постать Олекси Довбуша у драмі розкривається поступово, відповідно до розгорнутих подій. Хоткевич художньо змальовує моральний самосуд ватажка за скоєні злочини, зображує роздвоєність душі героя, де одна половинка волає до помсти за бідний люд, а друга картає першу за кровопролиття. Автор наділяє ватажка опришківського руху романтичними й реалістичними рисами, епізодично він сприймається як міфологічний герой [5, с. 211].

Легендарна постать ватажка карпатських опришків полонила уяву письменника, як тільки він прибув на Гуцульщину. Письменник спочатку сприйняв цю постать саме крізь призму фольклорних джерел. Але згодом, драма «Довбуш» у її остаточному варіанті стала чи не першим в українській літературі широким соціально-психологічним художнім полотном про народного героя Гуцульщини. Письменник змальовує його не стільки як духовного пастиря, скільки як патріота своєї землі, ідейного натхненника Довбуша. Його мучить те, що всюди «тиша і мертвота. Мовчить народ, мовчить духовенство, a агресія польська зростає».

Великий художній світ твору представлений використанням великої кількості оповідань, коломийок, легенд, переказів про опришків і їх видатного ватажка Олекси Довбуша. Народнопоетичний матеріал, застосований у драмі, ніякою мірою не принижує її художнього значення. Навпаки, твір дійсно народним і життєвим. Постать ватажка опришківського руху у повісті розкривається поступово, відповідно до розгорнутих подій. В Олекси роздвоєна душа: одна половинка волає до помсти за бідний люд, а друга картає першу за кровопролиття [38, с. 98].

Повість зацікавлює колоритно змaльовaними кaртинaми з життя польської шляхти, побуту пaстухів нa полонинах. Драма розкривaє творчу потужність aвторa як знaвця нaродного життя Гуцульщини, сaмобутнього художникa, який тонко відчувaв хaрaктер, звичaї і психологію верховинців, крaсу їхнього крaю. Невід’ємним художнім компонентом повісті є її мовa. Гнат Хоткевич мaйстерно використовує гуцульський діaлект для відтворення особливостей нaродної мови своїх героїв [33, с. 31].

Мовнa пaлітрa твору відбивaє хaрaктерний лексичний склaд діaлекту, його фонетичні тa морфологічні риси. Тільки дуже тонкий знaвець діaлекту міг тaк точно відтворити його бaгaтство, причому прaктично не користуючись ним у побуті, a тільки в художній прaктиці. Зaгaлом мовa персонaжів твору індивідуaлізовaнa: отець Крaлевич говорить мовою інтелігентa, Довбуш і його опришки - нaтурaльною говіркою, шляхтa і пaнство - по-своєму.

Мовa Гната Хоткевичa в повісті «Довбуш», як і в інших його творaх, відзнaчaється бaгaтим розмaїттям, є вaжливим елементом його оригінaльного і сaмобутнього художнього стилю. Крім того, в історичній прозі тa дрaмaтургії вонa допомaгaє письменникові глибше передaти колорит епохи. Таким чином, можна сказати, що повість досить поетизована: тут наявні побутові, речові, пейзажні, портретні деталі, за способом сприйняття світу – слухові, зорові, за способом зображення (сатиричні, гумористичні, гротескні) [44, с. 76].

Вивчаючи народну творчість цього краю, зокрема присвячену опришкам, Г. Хоткевич особливо зацікавився постаттю Довбуша. «Чи не ганьба, що ми досі не маємо ні одної п’єси про Довбуша, яка могла б іти постійно на сцені з таким успіхом, як ідуть відомі опери «Караген», «Аїда», «Пікова дама»,– розмірковував він. Зрештою, Г. Хоткевич сам береться за написання п’єси про легендарного героя-опришка.

Написання п’єси було також викликане бажанням створити драму на гуцульському діалекті: «Дуже вразила мене «гуцульська бесіда», і я об’явив В. Гнатюкові, що напишу п’єсу про Довбуша «гуцульськов бесідов», – писав він у «Спогадах з театральної діяльності». Як і В. Гнатюк, багато хто поставився до цього задуму скептично, але завзятість Г. Хоткевича не можна було зупинити – він вивчає багатющу народну творчість, мистецтво, побут Гуцульщини, збирає фольклорні матеріали, кладе на ноти коломийки, колядки, пісні [11, с. 154].

Разом з тим його цікавить і наукова етнографічна література про цей край, зокрема п’ятитомна монографія В. Шухевича, – саме до нього, згодом Г. Хоткевич звернеться з проханням оцінити вже завершену драму [39, с. 38].

Так у 1909 р. з’явилась історична повість «Довбуш». У процесі робо-ти над драмою автор використав, чимало історичних першоджерел, народних легенд і оповідань про опришків і їхнього видатного ватажка Олексу Довбуша.

Гнат Хоткевич належав до великої когорти мислителів (Г. Сковорода, М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко, П. Юркевич, Леся Українка, І. Франко, М. Хвильовий, Т. Осьмачка, В. Стус та інші), які особливу увагу звертали на вирішальне значення духовності українців. Полемізуючи з ідеями Ф.Ніцше про «надлюдину», митець прагнув довести, що бачення співвітчизниками національних питань повинно спиратися насамперед на закони моралі, яка виявляється дуже співзвучною українському характерові [43, с. 3].

Через осмислення людської екзистенції письменник намагався пізнати сьогодення через занурення в минуле, без висвітлення якого неможливе відродження національної самосвідомості. Художньою ілюстрацією цього виявився твір «Довбуш». Він характеризуються спробою автора осмислити історичну долю свого народу на рівні окремих носіїв національного характеру (зокрема, видатних історичних осіб) та усвідомлення ними національної ідеї.

Звернення письменника до подій минулого сприяло розумінню історії як діалектичного процесу, усвідомленню залежності долі людини від суспільних обставин, формуванню історичного мислення, яке уможливлює осягнення шляхів самореалізації та самовиявлення української Людини [11, с. 152].

Бажаючи подолати негативний автостереотип українців, митець зосередився на суспільно-політичній революційній діяльності Довбуша, зобразивши героїв двояко. Образ Довбуша в романі письменника змальований амбівалентно: не заперечуючи важливості повстання, очоленого Олексою, митець одночасно довів, що опришківський ватажок був звичайним розбійником, а обравши для «перетворення світу» шлях крові та руйнації, він став унаочненим ствердженням всесвітньої ненависті та зла.

Однією із провідних тем у творі «Довбуш» виявилася національна ідея, яку Гнат Хоткевич вважав концентрацією свідомості нації. У творі про опришківського ватажка авторові вдалося художньо довести, що українська ідея повинна базуватися на принципах сердечності, любові та поваги до кожного окремого (у тому числі й інонаціонального) індивіда [27, с. 41].

Ці головні регулятори людського буття є органічними для українців, оскільки спираються на сердечність їх національного характеру. З другого боку, письменника цікавив процес досягнення свободи (як окремим індивідом, так і цілим народом), яка в життєво-психологічному плані є синонімом самопізнання та пізнанням власної психології, культури.

Своєрідна ревізія української історії допомогла Гнату Хоткевичу, з одного боку, переосмислити постаті Дмитра Марусяка, Олекси Довбуша, а з другого, актуалізувати питання національної державності та повновартісної національної свідомості пригноблених українців на початку ХХ століття [24, с. 127].

Принципово новим у творах митця стало те, що він не стільки визнав народ творцем своєї історичної долі, скільки наголосив на здібностях виняткових обистостей, вбачаючи коріння саме такого, а не іншого, історичного ходу українства в глибинах його національної психології.

Як згадував М. Рудницький, Г. Хоткевича не задовольняв популярний мотив Дзвінки, лиховісного кохання; навіть помсту ватажка він хотів осмислити по-новому, щоб це були не поодинокі епізоди нападів на панські маєтки. «Він обстоював погляд, що кохання повинно бути тільки другорядний мотивом; головний конфлікт треба зв’язати з роллю Довбушем. як народного героя. Письменник не відмовлявся від багатого фольклору: пісень, танців, картин чудової природи; без цього він не уявляв собі п’єси...». Але п’єса не задовольнила Г. Хоткевича, він уважав її найслабшою серед п’єс гуцульського циклу. Найбільша хиба, на його думку, полягала у вирішенні образу головного героя – «це був чисто історичний Довбуш, без найменшої вигадки, і в тому-було його слабе місце. Та захоплення Г. Хоткевича постаттю Довбуша було таким сильним, що він не полишав намірів змалювати його образ у художньому творі: «Над Довбушем я буду працювати ще раз і ще раз. Треба показати його живою людиною, а не романтичним князем гір без людських хиб і пристрастей». Відтак він робить другу, зовсім відмінну редакцію своєї п’єси. І, як відомо, згодом напише повість, одну 8 найкращих в українській літературі, про легендарного героя-опришка – «Довбуш» [24, с. 124].

На відміну від попереднього варіанта, друга редакція п’єси має яскраво виражене соціально-історичне забарвлення і написана на злитті реально-історичного та фольклорного матеріалів. Нарівні із залучення» до тексту п’єси народнопоетичної творчості автор широко використовує історичні документи й так само органічно вводить їх у твір [23, с. 23]. Дія драми охоплює період від сутички Олекси з печенізьким отаманом, що спонукає його йти в опришки» до загибелі; тут описано майже всі найвідоміші подвиги Довбуша, реальні й ті, що згодом йому приписала народна вигад-ка. Натомість Г. Хоткевич зовсім відмовляється від лінії кохання Довбуша з Дзвінкою, тим самим знімаючи, можливо, ефектне й популярне мелодраматичне забарвлення.

І це не випадково, адже про стосунки Дзвінки і Довбуша жодних документальних свідчень не збереглося, вони підтверджуються лише фольклорними джерелами. А в своїй розповіді про Довбуша, попри численне звернення до народної творчості, автор наголошує на достовірних джерелах: «і це не поетична вигадка, де історичний факт, як і все, що ми вам тут показали. Дійсний, справжній, історичний Довбуш такий високий своїми душевними поривами, що не потребує романтичних прикрас – він і так прекрасний» [11, с. 154]. Відмовившись від любовної лінії, він по-іншому трактує мотив убивства Довбуша від руки Дзвінчука. Це вже не просто помста ревнивого чоловіка – Дзвінчук піддається на вмовляння пана Колєндовського, спокусившись на обіцянку пільг дата нього і його нащадків.

У порівнянні з першою редакцією автор ще більше підкреслює тему соціальної нерівності, утисків від шляхти. Акцент зроблено на постаті головного героя як на народному ватажку, як на меснику за людську кривду, на змалюванні тої широкої картини історичної, соціальної, побутової дійсності, на тлі якої відбувались опришківські виступи. Інтродукція до першої картини навіть закінчується такими рядками – «Зачинаймо нашу повість! Дивіться ж! Дивіться!.. Ось те соціальне тло, на якому виростало опришківство, на якому виріс Довбуш!». Щоб підкреслити цей мотив, драматург в алегоричній, образно-символічній формі змальовує картини людських страждань від свавілля панства: п’єса розпочинається з показу тюрми – «прісоньки», куди гайдуки приводять групами селян, називають їхню провину, а пан, виголосивши вирок, відправляє усіх на покарання. Уся сцена створює враження нескінченного потоку людських страждань. «Прісонька» – символ загальної тюрми народу [38, с. 98].

Характер і призначення масових сцен у цій п’єсі дещо не такі, як в інших творах автора – це не строката, різноманітна юрба, де кожен сам по собі цілісний образ. У «Довбуші» маса менш індивідуалізована і більш монолітна, це вже не окремі персонажі, а єдине ціле, яке служить для передачі певної ідеї, символу, явища, авторської думки. Маса в п’єсі, власне, відіграє ту саму функцію, що і хор в античній трагедії. Натомість головний герой більше індивідуалізується, виділяється із загальної маси.

Лише сцени з опришками виконані у притаманній Г. Хоткевичу драматургічній манері, хоча до певної міри також є символом свободи, вільного життя і, як і інші масові сцени п’єси, виступають епічним коментатором подій [21, с. 202]. Це вже не просто авізована драма, а справжня епічна драма – авторське визначення жанру «повість історична» не випадкове. Показова в цьому плані й композиція «Довбуша», яка складається із 7 картин. Кожна картина розпочинається декламацією чи то прозовою, чи то рядками народної пісні, в якій стисло передається зміст наступної дії, а між ними вводиться музичний антракт.

Розв’язка драми відома наперед: його герой, попри всі тріумфи і успіхи, приречений, отже, й кінець у нього один – насильницька смерть. Замість показу додій, про них здебільшого розповідається, персонажі викладають факти, замість того, щоб представити їх у драматичній формі [23, с. 22]. У драматичній побудові також відчутні елементи народної драми: у першій дії автор навіть поділяє сцену на два яруси, як у вертепі: внизу – тюрма, де катують селян, лунають плач і стогін, зверху – хата Довбуша, де він розповідає про свій намір йти в опришки.

Іноді в уяві читача спливають герої фольклорних драм «Лодка», «Розбійники». Активними художніми компонентами п’єси є її мова і музика. Мова персонажів п’єси Г. Хоткевича, як і в інших його драматичних творах, відзначається розмаїттям: Довбуш і його побратими говорять натуральною говіркою, середня шляхта і панство – по-своєму, вища знать – здебільшого польською, запорожець Михайло репрезентує східноукраїнський мовний колорит. Мова Г. Хоткевича в п’єсі – важливий елемент його оригінального і самобутнього художнього стилю. Крім того, вона допомагає драматургові глибше відтворити колорит епохи. Музикальність твору виявляється не тільки у безпосередньому введенні музичних інтродукцій, народних пісень [44, с. 76].

Різноманітні шумові ефекти – стогони, зойки, крики, шум вітру і гуркіт гірського потоку, потріскування вогнища і пташиний крик – утворюють певну музичну фразу, з допомогою якої автор створює потрібну атмосферу. Навіть діалоги, особливо в масових сценах, ритмічно побудовані за музичними канонами, що, з одного боку; підкреслює характер сценічної дії, з другого – дає змогу уникнути хаосу й плутанини під час сценічної постановки, Найкраще це виявлено в третій дії у сцені зібрання польської шляхти:

– Чули, що зробив Добуш із паном Злотницьким?

– Чули, що зробив із панок Злотницьким Добуш?

– Чули, що із паном Злотницьким зробив Добуш?

– Чули, що із паном Злотницьким Добуш зробив?

– Чули, що Добуш зробив із паном Злотницьким?

– Чули, що Добуш із паном Злотницьким зробив?

– Чули, що зробив Добуш?.. [50, с. 176]

Так варіацією лише одної фрази, без зайвих розповідей показано як слава про Довбуша швидко облетіла весь край і одночасно передано той жах, який він нагонив на шляхту.

Драматург змальовує не тільки подвиги Довбуша і його побратимів, а й буденне життя опришків, їхній побут і робить це з точністю етнографа та запалом поета. Цей елемент був дуже істотним для Г. Хоткевича: «…карпатські опришки теж мусять щоденно їсти і десь жити: звідки вони беруть їжу, де і на чому сплять, як проводять день? – це теж повинно бути ясно з п’єси, щоб не склалось враження, що Довбуш і його побратими гуляють по горах, наче безжурні туристи», – згадував про роздуми Хоткевича над драматичним задумом М. Рудницький. Драматург прагне показати опришків не розбійниками, що тільки грабують та пиячать, а справжніми лицарями гір, які ставлять собі за мету боротися проти польської шляхти [29, с. 44].

Важливим у сюжеті, на думку критиків, є те, що ворогами опришків показані також гуцульські багатії й духовенство. Селянська біднота з любов’ю і надією ставиться до свого героя, захоплено його вітає, несе йому свої жалі й кривду, непохитно вірить у його силу, шукає, в нього захисту та допомоги. «Довбуш – то наша правда! Довбуш – то наша сила! Довбуш – то наша охорона!» – такі слова загальнонародної любові автор вкладає в уста старого пастуха. І тут автор віддає перевагу не сухим історичним фактам, він широко використовує фольклорний матеріал, що надає творові поетичного звучання. Але порад із вірою і надією народу на Довбушеву допомогу підкреслюється інша, дуже важлива дай автора думка – треба боротися всім разом, а не чекати лише на заступництво Довбуша [44, с. 75].

Щоб об’єктивно показати постать ватажка опришків, драматург подає відгуки про нього його ворогів, які не тільки боялися чи ненавиділи Довбуша, а й поважали як гідного супротивника.

Отже в історії театру чимало прикладів, коли високохудожні, сценічні за своєю суттю драматичні твори залишалися лише літературною пам’яткою або до їх відкриття і сценічного прочитання доходило, незалежно від тематики й актуальності, кількома роками, навіть десятиліттями пізніше, ніж вони були створені до таких творів належать п’єси Г. Хоткевича [8, с. 25].

Багатий художній світ своїх творів Гнат Хоткевич представив образами, людськими характерами та зображеннями дійсності. Героїчне минуле стало одним з найголовніших аспектів його художнього зображення. Проявив себе також як письменник-модерніст, тобто поборов стильові та жанрові канони й стереотипи української прози. Унікальним явищем є те, що розпочавши свою творчість з малої прози, Гнат Хоткевич поступово перейшов до ліро-епічної форми – поезії в прозі, а далі – до великих епічних і драматичних форм, висвітливши конкретні періоди в історії України, що багато в чому зумовили подальшу долю нашого народу.

Художній світ творів Гната Хоткевича – це складне й багатогранне явище. Його твори різноманітні за тематикою: він звертався до пізнання психіки людини, її душевного стану, відгукувався на соціально-політичні проблеми сучасності, сягав глибин народного світосприйняття, завзято цікавився визначними історичними постатями і подіями «давно минулих днів».

**3.2 Віддзеркалення національної ідеї у творчості драматурга таланту**

Тема національної ідеї, самосвідомості, повновартості в кожній національній літературі є фондовим масивом історичної пам'яті, що визначає міцність менталітету нації. Для української літератури – це особливий інформаційний пласт. Історична та національна пам'ять завжди живила свідомість підневільної нації, активізувала її прагнення до незалежності.

Ефективність розкриття цієї теми завше залежала від кута зору письменника, від міри філософічності підняття проблеми, від здатності автора співвіднести та інтерпретувати фольклорні й історичні факти в контексті героїчної минувшини, визначити характерне, типове [31, с. 120].

У творчості Гната Хоткевича, художній доробок якого демонструє зразок цілеспрямованої оцінки попередніх та моделювання модерних мистецьких концептів, проблема українського національного характеру є однією із наскрізних. Незаперечним лишається те, що для Гната Хоткевича не існувало абстрактної людини, яка була б відірвана від національної, історичної основи. Питання українського характеру він розглядав у контексті національної ідеї, історії, творчості, підсвідомого, культурного міфу [24, с. 22].

Зацікавлення національною ідеєю та механізмами психосоціальної ідентифікації, що були обумовлені кризовими суспільно-історичними процесами початку ХХ століття, знайшло своє висвітлення як у прозі («Маленькі образки великої справи», «Так мусило бути», «Першому революціонерові», «Борець», «Авірон») і драматургії письменника («Вони», «Лихоліття», «На залізниці в 1905 році», «Село в 1905 році»), так і в низці його статей та розвідок.

Оскільки початок XX століття у вітчизняному письменстві характеризувався посиленою увагою митців до національних питань, пов’язаних, перш за все, з усвідомленням української нації як самодостатнього та самоорганізуючого явища, то ключовими у зазначених текстах Г. Хоткевича стали проблеми формування громадянина-патріота, позитивних і негативних рис української інтелігенції, національної ідеї, становлення й утвердження України як суверенної, правової, демократичної, соціальної держави тощо [44, с. 65].

Події початку ХХ століття загострили екзистенційну проблематику у творчості Гната Хоткевича. У своїх драматичних творах на революційні теми («Лихоліття», «Вони», «На залізниці в 1905 році») він зосереджував увагу на причинах духовної деградації та розполовинення української людини в ідейному хаосі доби.

Центральними для розуміння багатьох творів митця та його внутрішнього світу стали питання життя та смерті, мистецтва й краси, жертовності та фанатизму, антихристиянської сутності людини й гріха. Виходячи з цього, основну увагу Гнат Хоткевич концентрував не стільки на одвічних позитивних рисах українців (волелюбності, толерантності, естетизмі, повазі до особистісних інтересів, про які писали переважна більшість вітчизняних письменників), скільки на недоліках національного характеру співвітчизників: відсутності раціонального врівноважуючого чинника, надмірному емоціоналізмі, розчуленості, замріяності тощо [39, с. 40].

У 1912 році Гнат Хоткевич повернувся до Харкова. Багато часу віддає викладацькій, літературній і науковій праці: перекладає всесвітньовідому драму староіндійського поета Калідаси «Шакунтала», твори Шекспіра, Мольєра, Шіллера, Гюго, пише дослідження й розвідки «Народний і середньовічний театр в Галичині» (1924 р.), «Театр 1848 р.» (1932 р.) та ін. Основною ланкою у справді велетенській і надзвичайно різноманітній діяльності Г. Хоткевича в цей час є художня творчість. Він пише і видає драми «О полку Ігоревім» (1926 р.), «Село в 1905 році» (1929 р.), тетралогію «Богдан Хмельницький» (1929 р.), виступає з циклом оповідань «Гірські акварелі» [23, с. 23].

Художній світ творів Гната Хоткевича – це складне й багатогранне явище. Його твори різноманітні за тематикою: він звертався до пізнання психіки людини, її душевного стану, відгукувався на соціально-політичні проблеми сучасності, сягав глибин народного світосприйняття, завзято цікавився визначними історичними постатями і подіями «давно минулих днів». І тому, найбільшу популярність письменникові принесли твори на історичну тему [13, с.39].

В минулому він шукав коріння духовності, культурні традиції народу, його життя. Головним надбанням історичних творів митця є потяг до епічності, зображення конкретних подій на широкому соціально-історичному фоні, напруженість дії і ретельна розробка масових сцен, за допомогою яких автор відтворюватиме картину історичної дійсності. Історичні твори Хоткевича вирізняються своїм соціальним, часом політичним характером. Автор намагався дотримуватись достовірного зображення історичних обставин, реалій епохи, в яких діють герої. Розглянемо детальніше усі ці особливості на прикладі деяких творів Гната Хоткевича.

Історична п`єса Гната Хоткевича «О полку Ігоревім» була видрукувана в Харкові 1926 року. В її основу покладено переспів знаменитої пам`ятки ХІІ ст. Однак специфічні жанрові атрибути зумовили автора внести певні корективи у свій твір. Зокрема застосувати елементи історичної правди і художнього домислу, масові яскраві сцени, розмаїті тавтології, динамічне музичне оформлення, прийоми сну, плачу, видіння тощо.

В історичній п`єсі Хоткевича велика кількість головних та другорядних художніх образів. Однак центральне місце в творі займає величній знаменний образ Руської землі [23, с. 25].

Цей образ розкривається за допомогою ряду засобів. Рідна земля позиціонується як складний організм у життєвій безсмертності. Щоб показати велич автор вводить у твір безмежні території, велику кількість людей різного стану та статусу – воїни, бояри, дружинники, ратаї, торговці, ремісники та інші. Суттєво допомагають розкрити образ пейзажі – степ, через який проїжджають руські дружини, неймовірної краси і мудрості природа. Звуки, які сповіщають князя про біду створює сама матінка-земля: «Лисиці в полі брешуть, брешуть на червлені щити, порохи поля покривають, а моря йдуть» [50, с. 230].

Автором використовується широка просторовість у змалюванні поразки: «Половецькі повки ідуть, ідуть від Дону, і від моря йдуть з усіх сторін. І обступили руські повки. Кругом поля перегородили… свистять стріли калені… Гримлять шаблі о шоломи… Тріщать копії харалужні в полі незнаємім, серед землі половецької. Впали стяги Ігореві» [50, с. 239].

Твір несе не тільки велике історичне навантаження, а й у повній мірі розкриває звичаї та репрезентує вірування тогочасного народу, пращурів українців. Автор прагне показати витоки національності, розкрити у повній красі та передати трагічність історії.

Дуже чітко прослідковується національна ідея. Рідна земля, яку по праву вважати святою, споконвіку піддавалася безпощадній анексії з боку ворогів. А покликання українців – горою стояти за рідну матір і за свободу.

Драматична тетралогія «Богдан Хмельницький» («Суботів», «Київ», «Берестечко», «Переяслав») стала останнім завершеним та оприлюдненим драматичним твором Г. Хоткевича. Тривалий час виношував він задум, над яким почав працювати ще в еміграції. Перший варіант тетралогії існував у 1915 p., і автор ознайомлював із ним членів українського літературно-художнього та етнографічного товариства імені Г. Квітки-Основ’яненка, до складу якого входив і сам, в Харкові. Остаточний варіант тетра­логії закінчено після копіткої архівної роботи приблизно в 1926 – 1927 pp., а видано 1929 р. Виявивши глибоку історичну ерудицію, Хоткевич одним із перших у 1920-х pp. звернувся до художнього осмислення постати Богдана Хмельницького в драматургії [11, с. 137].

П’єса «Богдан Хмельницький» говорить мовою документів ХVІІст., виводить портретну галерею історичних діячів (Хмельницький, Вишневецький, Ян-Казимир, Кривоніс, Богун тощо), включаючи і багатий побуто­вий матеріал. Історична дійсність подається здокументальною точністю, в підсумку творячи органічну єдність важливих документів ї достовірних фактів із художнім домислом.

У деяких сценах тетралогії драматург використовує документи, історичні першоджерела як текст, ніби протестуючи проти вигадки, проти маніпуляції, фактами, у свою чергу апелюючи до документів. Велика обізнаність автора з конкретним історичним матеріалом 8 життя України та Польщі середини XVII ст., багатим. фактичним матеріалом робить п’єсу «Богдан Хмельницький» цікавим не лише мистецьким, але й політичним документом своєї епохи [44, с. 75].

Акценти, розставлені з п’єсі, чітко визначають авторську позицію та оцінку історичних явищ: як і його попередники – М. Старицький, М. Грушевський, він дотримується тези, за якою надії на майбутнє України гетьман пов’язував з королем Речі Посполитої; приєднання до Москви він уважав політичною помилкою Хмельницького, яка призвела його до краху як державного діяча і як особистості. У трактуванні драматурга – цедрама, навіть трагедія ватажка, трагедія людини. Вождь – це така ж людина, вважає вів, як усі, лише винесена на повергаю завдяки власному талантові, конкретними життєвими, історичними обставинами, в яких вона опиняється.

Безперечно, тетралогія стала продовженням головної й улюбленої теми у творчості Хоткевича – «вождь і юрба», яку він розпочав ще в п’єсах про 1905 р. та якій присвятив свої літературні шедеври – «Камінна душа», «Авірон», «Довбуш» (і повість, і п’єса). «Нещадна правда – осьголовний критерій у підході письменника до цієї теми, правда, яка розбиває наші спрощені уявлення про це явище і примушує читача мислити, а не бавитись» [27, с. 39].

У драматичній тетралогії «Богдан Хмельницький» (1929 р.) Хоткевич розмірковує над психологічними, історичними загадками поведінки славетного гетьмана, над його неспроможністю покладатися тільки на народні сили. Він не осуджує Хмельницького за помилки, а лише аналізує їх, роблячи певні висновки. Уся тетралогія взагалі, як і кожна окрема її частина, становить історичну драму-хроніку, позначену сконцентрованістю змісту та гостротою зображуваних конфліктів. У перших двох частинах погляд на всі події переважно традиційний, а у двох останніх - своєрідний: подається нова оцінка Гнатом Хоткевичем Переяславської ради. Але у всіх драмах домінуючою ідеєю є прагнення волі, державності України [17, с. 11].

Історичною основою п’єси «Суботів» стала подія 1646 року з родиною Богдана Хмельницького в селі Суботів: напад польського шляхтича Чаплинського на маєток майбутнього гетьмана України. Говорячи про своєрідність драматургічної майстерності Гната Хоткевича, необхідно зазначити, що автор вдало зумів побудувати драму відповідно до ідейного змісту й наявності життєвого матеріалу так, щоб вона захоплювала читача й відображала художню правду.

Драматург зображує свого героя в різних аспектах: це і люблячий батько, який заради своїх дітей готовий піти на будь-яке випробування, мудрий і розважливий політик, який намагається всіх напучувати, переконати в тому, що необхідно боротися за незалежну державу, прагне поділитися своїм досвідом, знанням державних справ із народом. Дошукуючись істини, автор усім своїм подальшим ходом подій переконливо доводить, що саме особиста образа Хмельницького на шляхтича Чаплинського переросла в антипольську боротьбу українського народу [24, с. 124].

Велика за обсягом друга частина тетралогії – драма «Київ», у якій Хоткевичем яскраво передані настрої козацтва та польського уряду періоду безкоролів’я. Драма складається з чотирьох дій. Автор не описує жодної битви в тексті, усі вони ніби постають в уяві читачів завдяки діалогам героїв драми. Із Хмельницьким та українським військом зустрічаємося лише в останньому пункті його переможного походу – під Замостями. Остання, четверта дія – картини зустрічі гетьмана-переможця в Києві, радість звільнення народу. Сюжет драми розвивається послідовно: зміна подій у ній ніби прискорюються, внутрішні конфлікти їх розв’язання частішають [27, с. 41].

У драмі «Берестечко» Гнат Хоткевич показує поразку козаків у Берестецькій битві, що відбулася опосередковано й через неспроможність опанувати Хмельницьким свій біль за зраду, а потім загибель дружини. Засліплений горем гетьман не може правильно оцінити небезпеку, що очікує на його військо, однак у цей же час Хмельницький розмірковує над можливістю федеративної комбінації – зв’язку з Московщиною.

Саме ця подія і стала головним об’єктом зображення в останній частині тетралогії письменника – драмі «Переяслав». Нелегким був шлях до прийняття такого важливого кроку. Хмельницький розумів: щоб закріпити перемогу, необхідна надійна підтримка великої держави, монарха, який зміг би забезпечити новосформованій автономії законність і захист [44, с. 75]. Причому гетьман не сумнівається: якщо возз’єднання з Росією не досягне мети, його можна розірвати й шукати іншого союзника.

Хоча у спадщині Г. Хоткевича були й твори, які так і не стали надбанням української літератури ї театру – «Декабристи» не були дозволені до друку, «Етапи» дійшли до нашого часу лише в уривках. Збереглися відомості про декілька інших драматичних задумів та проектів історичної тематики – драми «Молодев Кшиштоф» і «Верещака», трагедія «Святополк Окаянний». Підсумовуючи історичну лінію в драматургії митця, потрібно відзначити їх соціальний, часом політичний характер. Крім досконалого знання минулого, у всіх історичних п’єсах Г. Хоткевича помічається ще й тонка історична інтуїція, що відбивається ї в мові персонажів, і в подробицях обстановки, і в історичних характеристиках [33, 30].

А важливість справи його істинно-народного театру всім подобалась і її ніхто не заперечував, але практична діяльність створених Гнатом Хоткевичем Робітничого і Гуцульського театрів трималась переважно на ентузіазмі самих аматорів та заповзятливій енергії, непохитній рішучості й вірі у цю справу самого керівника.

Затаїти твір, що кричить… Задушити рядки, що палають… Це був ще не найстрашніший вирок, що чекав драму Г. Хоткевича «Переяслав» (частина трилогії «Богдан Хмельницький» – 1929 р. ). Попереду – довгі роки небуття, підкріплені заляканим мовчанням або ж скупими відгуками критиків про невірне трактування історії. Хоча насправді – це вияв палкого патріотизму, що пульсував нервовим ритмом на кожній сторінці, у кожному слові занадто «націоналістичної» драми [54, с. 70].

Особливо чітко це виявилося в змалюванні головного героя твору – гетьмана України Богдана Хмельницького. Образ, відразу скажемо, вийшов неординарний, навіть шокуючий…Протягом десятирічь нас призвичаювали до аксіоми щодо Богдана як символу єдності двох братніх народів. Тому потрібна була справжня мужність, щоб зламати стереотипи, відштовхнутися від пануючої ідеології і подати своє, зовсім не схоже на попередні, бачення гетьмана. Тим паче твір писався в страшні часи сталінського терору!

Письменник не пішов на компроміс із совістю, відмовився від сліпих, а часом і недоречних дифірамбів, а тому й вийшов Богдан Хмельницький не іконою, а звичайною людиною, що мала право на людські сумніви, помилки [23, с. 22].

Яскравою ілюстрацією тому була злука з Москвою, знаменна Переяславська рада. Саме через цю історичну подію Г. Хоткевич висунув одне з найважливіших питань – проблему взаємодії особистого та суспільного, що поступово набуває романтичного відтінку і «трансформується в антиномію людина і народ, людина й історія». При цьому письменник вивів головну суперечність і навіть парадоксальність постаті Богдана [32, с. 204].

Гетьман – це і розбурхана енергія всієї України, і в той же час – безмежно самотній, «втомлений», «осунений» чоловік, що з часом стає схожий на безпомічну дитину. Ці розбіжності, протиставлення сили і слабкості, мов різнобарвні камінці складної мозаїки, злилися в цілісний образ, дали змогу побачити не тільки зовнішні, але й внутрішні причини неоднозначної поведінки Богдана.

Пояснення цьому було простим і логічним. Навіть гетьману потрібен був час, щоб звільнитися від рабської ідеології, усвідомити значення для кожної нації вільної суверенної держави. Але часу не вистачало: історія вимагала швидких рішень, а все, що робиться нашвидкуруч, виходить не дуже вдалим. Таким виявилося і Московське підданство. Ще напередодні цієї злуки гетьман інтуїтивно відчував недобре. Скільки сумнівів впереміж з душевними муками відбилося в його зверненні до вартового вніч перед Переяславською радою (автор використав умовний прийом): «Завтра… станеться щось страшне… Гетьман Богдан Хмельницький продаватиме Україну!» [5, с. 198].

Ще більше посилюється передчуття трагічного після розмови з кальницьким полковником І. Богуном, який благає схаменутися: « Чому не віриш в свою силу і силу свого народу?», «Кому хочеш, тільки не Москві», «…ти – ворог України, тягнеш її в безодню». Єдиний аргумент, що висуває на це Хмельницький – сподівання на тимчасовий союз. Хоча вже на Переяславській раді Богдан відчув ненависть москалів до всього українського. Біль охопив серце. Стомлена душа не витримала наруги: «гетьман ридає, закривши лице руками» [44, с. 76]. І ці сльози – плач всієї України, що занадто швидко відчула на собі зрадницьку політику свого «старшого брата».

Сам же Хмельницький, будучи вже літньою людиною, так і не зміг пережити безчестя, перебороти страшний психічний надлом. Драма закінчується смертю гетьмана; з втратою цього «великого чоловіка» поступово згасає той вогник надії на національне самоусвідомлення українського народу, що мерехтів під час гетьманування Б. Хмельницького. Хоча, як розмірковує Г. Хоткевич, ще не кінець. Ще підійметься народ, розкує кайдани і скаже на весь світ: Ми – Українці! Ми – Нація! Хай живе вільна Україна! [27, с. 41]

У своїх п’єсах автор творчо інтерпретував фольклорні та історичні джерела, як драматург-новатор своєрідно використовував масові сцени, фольклорно-етнографічні сцени, картини видінь і пророцтв, діалоги та полілоги, звертався до графічного поділу сторінок навпіл по вертикалі для передачі багатоголосся на сцені. У подальшому нами планується розгляд драматичної творчості письменника в контексті із українською модерною драмою початку ХХ століття, світовою драматургією [27, с. 39].

Гнат Хоткевич проявив себе як письменник, критик, літературознавець, мистецтвознавець, художник, театральний діяч, історик і етнограф, автор багатьох новел, оповідань, повістей, романів.

Як літератор, музичний і театральний діяч Гнат Хоткевич багато в чому виявив себе новатором. Написав понад 300 літературних творів: романи, п’єси, повісті, нариси, літературно-критичні та мистецтвознавчі статті, навчальні посібники. Музичну спадщину складають хорові та вокальні твори у супроводі фортепіано, бандури, скрипки або інструментального ансамблю; твори бандури-соло, ансамблю бандуристів, а також музичні ілюстрації до театральних вистав [32, с. 206].

Отже, драматургічна спадщина Гната Хоткевича крізь навмисне забуття, як самого письменника, так і його творчості таки дійшла до сучасних читачів та постала у новому світлі, адже кожне покоління відкриватиме для себе драматурга по-новому. Митець майже сорок років працював для культурного простору України, пером і словом доводив право на її існування. Найвагомішими стали твори на історичну тематику, деякі з них були спеціально написані для Гуцульського театру. Загалом драматургія митця занурює читача у світ побуту, звичаїв, традицій, навіть національної містики, і в той же час звертається до історичних подій.

Жанрово-тематичні рамки драматургії Хоткевича не були чітко визначені ним самим. Його шлях проліг від модернізму до «оновленого» реалізму. Діапазон тем відзначається великим різноманіттям [21, с. 204].

Драматург багато уваги приділяв сценічності своїх п’єс, враховуючи власний режисерський досвід, відчайдушно прагнув добачити їх на сцені, однак більшість з них не має сценічної історії, хоча ще з часу появи, перших його творів і донині критики, рецензенти, дослідники говорять про бажання бачити їх на кону і можливість втілити засобами експериментального театру. На це існують, крім інших, суто об’єктивні причини – драматичні твори Г. Хоткевича переважно не були надруковані, а отже, залишалися не відомими постановникам [54, с. 70].

Драма Г. Хоткевича образна, поетична, місцями з гнівним сатиричним пафосом викриття ворогів. Автор прагне дотримуватись достовірного зображення історичних обставин, реалій епохи, в яких діють герої, на відміну, скажімо, від М. Старицького, п’єса якого позначена романтичним забарвленням, подекуди надмірним мелодраматичним відтворенням ситуа­цій і образів. Як історик, Г. Хоткевич намагається бути якомога об’єктив­нішим і саме тому так багато цитує історичні документи, можливо, дещо переобтяжуючи дію; як митець, він прагне висловити власне ставлення, оцінити події з відстані свого часу.

«Часом автор переймається гострим болем за свій народ і його долю». Щоб посилити вплив на глядацьке сприйняття, він, здається, порушує стилістичну єдність драми та вводить у неї символічні, сповнені експресії картини. Так, перша частина тетралогії «Суботів» закінчується появою дівчини в кайданах і з терновим вінком на голові, що символізує Україну, потім з’являються козак та селянин, які закликають Богдана боротися з поляками. Кінець п’єси написано у «метерлінківських тонах» [5, с. 251]. Проте ці сцени, які справляють сильне емоційне враження і надають історичній драмі Г. Хоткевича самобутности, образного, поетичного звучання, були сприйняті далеко не всіма і вважались стилістичним дисонансом, що порушує «яскравий реалістичний стиль» твору.

Але всупереч офіційній критиці тетралогія була захоплено сприйнята у мистецьких колах. Відомості про п’єсу поширились ще до її публікації. Мабуть, уперше згадка про неї з’явилась у статті Я. Мамонтова в 1926 р.,у якій він розглядає перший варіант драми, але зазначає, що автор зробив іншу редакцію, яка йому, на жаль, ще не відома. Уривки з драми друкувались у «Червоному шляху» за 1920 р.

Публічне авторське читання п’єси у колі письменників і критиків відбулось у харківському Будинку літераторів ім. В. Еллана-Блакитного: «На кафедрі стояв немолодий вже чоловік і, помітно хвилюючись, читав свій твір молодим українським письменникам», – згадувала про цей вечір публіцистка Надія Суровцева, Звістка про п’єсу швидко поширилась у літературних і театральних колах країни і навіть досягла Галичини, щоб на той час не входила до складу радянської України [33, с. 45].

Письменник не пішов на компроміс із совістю, відмовився від сліпих, а часом і недоречних дифірамбів, а тому й вийшов Богдан Хмельницький не іконою, а звичайною людиною, що мала право на людські сумніви, помилки.

Яскравою ілюстрацією тому була злука з Москвою, знаменна Переяславська рада. Саме через цю історичну подію Г. Хоткевич висунув одне з найважливіших питань – проблему взаємодії особистого та суспільного, що поступово набуває романтичного відтінку і трансформується в антиномію людина і народ, людина й історія. При цьому письменник вивів головну суперечність і навіть парадоксальність постаті Богдана.

Гетьман – це і розбурхана енергія всієї України, і в той же час – безмежно самотній, втомлений, осунений чоловік, що з часом стає схожий на безпомічну дитину. Ці розбіжності, протиставлення сили і слабкості, мов різнобарвні камінці складної мозаїки, злилися в цілісний образ, дали змогу побачити не тільки зовнішні, але й внутрішні причини неоднозначної поведінки Богдана.

Пояснення цьому було простим і логічним. Навіть гетьману потрібен був час, щоб звільнитися від рабської ідеології, усвідомити значення для кожної нації вільної суверенної держави. Але часу не вистачало: історія вимагала швидких рішень, а все, що робиться нашвидкоруч, виходить не дуже вдалим. Таким виявилося і Московське підданство. Ще напередодні цієї злуки гетьман інтуїтивно відчував недобре. Скільки сумнівів впереміж з душевними муками відбилося в його зверненні до вартового вніч перед Переяславською радою: «Завтра… станеться щось страшне… Гетьман Богдан Хмельницький продаватиме Україну!» [50, c. 248].

Ще більше посилюється передчуття трагічного після розмови з кальницьким полковником І. Богуном, який благає схаменутися: «Чому не віриш в свою силу і силу свого народу?» [50, с 234], «Кому хочеш, тільки не Москві», «…ти – ворог України, тягнеш її в безодню" [50, с. 229]. Єдиний аргумент, що висуває на це Хмельницький – сподівання на тимчасовий союз. Хоча вже на Переяславській раді Богдан відчув ненависть москалів до всього українського. Біль охопив серце. Стомлена душа не витримала наруги: «гетьман ридає, закривши лице руками» [50c., 17]. І ці сльози – плач всієї України, що занадто швидко відчула на собі зрадницьку політику свого «старшого брата». Сам же Хмельницькиий, будучи вже літньою людиною, так і не зміг пережити безчестя, перебороти страшний психічний надлом.

Драма закінчується смертю гетьмана; з втратою цього «великого чоловіка» поступово згасає той вогник надії на національне самоусвідомлення українського народу, що мерехтів під час гетьманування Б. Хмельницького. Хоча, як розмірковує Г. Хоткевич, ще не кінець. Ще підійметься народ, розкує кайдани і скаже на весь світ: Ми – Українці! Ми – Нація! Хай живе вільна Україна!

Протягом 1906–1910 років Г. Хоткевич пише драматичні твори, основною темою яких стала боротьба народу проти соціального й національного поневолення, самодержавства. Ці нові для письменника художні тенденції найповніше виявилися у драматичній трилогії: «Лихоліття» (1906 р.), «Вони» (1909 р.), «На залізниці» (1910 р.) [23, с. 23].

Першу з них, п’єсу «Лихоліття», письменник почав писати ще на Східній Україні, переховуючись від поліції. А назву її українською мовою підказала автору відома українська письменниця, мати Лесі Українки Олена Пчілка. Сама ж Леся Українка, після того як він зачитав у Косачів уривки з цієї драми, відгукнулась про неї так: «Ся річ буде існувати доти, доки існуватимуть революції» [23, с. 28]. Не впадаючи в ейфорію від такої думки знаменитої вже тоді поетеси про свій твір (за його власними словами, він «був безмірно нижчий тої оцінки»), драматург сприйняв її лише як «оцінку моменту», тобто актуальності п’єси.

Коли Г. Хоткевич уже за кордоном завершив драму, вона, за словами автора, «наскрізь революційна», дістала першу премію на конкурсі, оголошеному галицьким сеймом на драматичні твори. Але її революційність призвела до цензурної заборони на вистави п’єси. Попри це, «Лихоліття» стало першим твором, який сам Хоткевич незабаром поставив у Львові на замовлення місцевих «есдеків» (соціал-демократів) під час їхнього з’їзду. Вони пішли на допустимий законом у подібних випадках крок – зробили парламентський запит і одержали, як згадував письменник, «міністеріальний дозвіл поставити сю річ, але тільки один раз, тільки на оцьому з’їзді, тільки для членів з’їзду і з умовою – щоби на сцені не було більше 20 душ, а в залі більше 200».

У підзаголовку до п’єси «Лихоліття» автор зазначив: «Хроніка початку ХХ століття». Цим він не тільки підкреслив хронологічну послідовність у висвітленні суспільно-політичних подій свого часу, а й вказав на певні композиційно-стильові особливості твору. Характерною рисою драми (як і двох інших, споріднених з цим твором п’єс) є виразна антицарська спрямованість. Г. Хоткевич першим з українських драматургів вивів на сцену розбуджений революцією натовп, показав його на вулицях, на барикадах, у безпосередній боротьбі з самодержавством.

Як драматург-новатор письменник виявив велику майстерність у створенні масових сцен, у зображенні людських характерів, у розкритті їхнього внутрішнього світу. Він змалював цілу галерею образів різних суспільних верств і станів, людей, які стояли по обидва боки барикад. Жодна з трьох п’єс не могли бути надруковані в умовах царської цензури, тому світ вони побачили за кордоном [44, с. 76].

Єднальною ланкою драматичної трилогії Гната Хоткевича («Лихоліття», «Вони», «На залізниці в 1905 році») слугували різні способи, переважно у формах драматичного мовлення, створення враження, яке навіювалося реципієнтові. Так, у п’єсі «Лихоліття» (1906), першій частині трилогії спостерігається натуралістичне багатоголосся натовпу, зайвий натуралізм мови, індивідуалізацію масових сцен, а поряд з тим – перевантаженість дійових осіб епічними повіствуваннями, помітну епізацію діалогів [8, с. 24].

Загалом п’єса відповідає ознакам драматичних сцен, цьому сприяє фрагментарна будова п’яти дій, кожна з яких має назву, у якій фіксується тип конфлікту: «Революція і інтелігентна родина», «Революція і низи суспільства», «Революція і її борці», «Революційні дні і жидівська сім’я», «Апотеоза» [38, с. 98].

Родинний конфлікт поколінь виявляє неоднозначне ставлення батьків і дітей до революції, у фіналі батько вбитого студента – революціонера Бориса – переживає усвідомлення ідеалів боротьби і клянеться у вірності святій справі, за яку вмер син. Щоправда, це прозріння видається штучним, не підготовленим психологічними змінами у свідомості героя.

Засобами епізованих полілогів драматургу вдалося відтворити багатоголосся вулиці, яке і передає стихію революції, що символізує назва «Лихоліття». Це дозволяє відтворити соціальний стан тогочасного середовища, який виявляється у несподіваних реакціях другорядних і головних героїв. Таким чином голоси середовища мимоволі виникають у свідомості героя, що протистоїть їй, але не спроможний подолати детермінуючу силу суспільства, яка формується на рівні інстинктів натовпу [5, с. 198].

У другій частині драматичної трилогії Гната Хоткевича (драматичному малюнку в 1 д. «Вони») у контексті полілогу представників різних верств суспільства, що по-різному сприймають революційні події, розгортається внутрішня драма пізнання феномену народного волевиявлення вихованої за кордоном панни Ельзи. У діалозі з Павлом, який обстоює ідеали свідомого жертвоприношення (його репліки містять відомі гасла доби), Ельза намагається зрозуміти мотиви добровільної самопожертви народу.

Виникає ефект відчуження незнаного уявлюваного світу революційного народу, що позначений займенником «вони». Осторонення узагальненого суб’єкта дії («вони») у тканині мовлення розпорошує дискурс власне героя і дискурс містифікованого робітничого класу. Безпосереднє спілкування Ельзи з представниками народу (гувернанткою, що оголошує адорації світлим героям революції. Робітником, який втілює спадкову класову ненависть до панів) ще більш віддаляє її від справжнього розуміння мотивів вчинків народу [39, с. 38].

У самій тканині висловлювання (розлогих монологах Павла, робітника, гувернантки) міститься не лише позиція героїв, а й неозначено-узагальнене повідомлення у формі неозначено-особових речень типу кажуть, думають тощо. Ускладнюється стає більш синтетичною сама структура висловлювання. Досягається ефект множення точок зору, які утворюють тіло для драматичного усвідомлення Ельзою відстані між нею і народом, а також своєї непотрібності. Загалом цей драматичний малюнок нагадує панорамне епізоване зведення свідомих колізій, які передають неможливість пізнання феномену народного волевиявлення для панів [32, с. 206].

Основою модерністичної художньо змодельованої письменником дійсності у творах на революційну тематику стали апатія, безнадійність, наскрізний страх людини перед безжальною, жорстокою реальністю. Крізь призму духовного начала окремих героїв (Борис, Есфір із «Лихоліття», Андрій Латенко, Павло та Ельза з драматичного етюду «Вони») автор нагнітав відчуття контрастів, обумовлених невідповідністю між реальними подіями та внутрішніми прагненнями дійових осіб. Вихід із трагедійності відтворюваного ним світу митець бачив у поверненні до національних джерел, у релігійному світовідчутті та в ментальному самозаглибленні української нації [40, с. 61].

Важливі насамперед для самого себе питання (про сенс помсти та християнського всепрощення, про виправдання чи засудження збройної боротьби, про можливість людини наблизитися до Бога) Хоткевич прагнув розв’язати через актуалізацію біблійного коду.

Релігійний вимір буття українців бачиться одним із головних у плані сприйняття драматичних творів митця на революційну тему, у яких асоціативні зв’язки з Євангелієм виникають через образи Христа, Діви Марії, Антихриста, Голгофи, тернового вінка («Лихоліття», «Вони») .

Таким чином, світовідчуття Гната Хоткевича характеризувалося еволюцією від оптимістичних надій на початку 1905 року до апокаліптичних візій у «Лихолітті» [40, с. 263].

Попри окремі недоліки творів: моралізаторство, надмірну деталізацію та ідеалізацію героїв у ряді своїх творів, звернення до минулого й ключових елементів української культури забезпечило символічну відповідь Гната Хоткевича на загрозу знищення та на нерозв’язані соціально-політичні проблеми початку ХХ століття.

Наскрізним виявився мотив абсурдності національного буття в часи збройної боротьби, що обумовлювала втрату істинного сенсу життя як окремої людини, так і цілого народу. При цьому Христос та Антихрист, Бог та Диявол, Богородиця та АнтиБогородиця для митця були не тільки явищами трансцендентного порядку, але разом з тим і внутрішніми джерелами самої людини [40, с. 68].

Художньо осмислюючи національні катаклізми початку XX століття через апеляцію до загальнолюдського, митець ішов від супротивного, показуючи найменш типове для українського національного характеру – озлобленість, духовну байдужість та зачерствіння ("Лихоліття", "Вони").

Отже, драматургічна спадщина Гната Хоткевича крізь навмисне забуття, як самого письменника, так і його творчості таки дійшла до сучасних читачів та постала у новому світлі, адже кожне покоління відкриватиме для себе драматурга по-новому.

Проблема національного характеру на сучасному етапі набуває неабиякої актуальності з огляду на суспільні, політичні та культурні чинники українського етнодержавотворення. Одне з найважливіших місць у процесі формування людиною свого «я» як носія стійкої системи набутків, вироблених народом упродовж існування, належить літературі. Екскурс в історію вітчизняних етнопсихологічних студій засвідчив, що саме в красному письменстві була здійснена глибинна рецепція провідних характеристик української нації протягом минулих століть.

Хоткевич майже сорок років працював для культурного простору України, пером і словом доводив право на її існування. Найвагомішими стали твори на історичну тематику, деякі з них були спеціально написані для Гуцульського театру. Загалом драматургія митця занурює читача у світ побуту, звичаїв, традицій, навіть національної містики, і в той же час звертається до історичних подій.

Отже, драматична спадщина Гната Хоткевича, яка налічує понад 30 п’єс, переробки і переклади, – явище досить оригінальне і самобутнє. До певної міри вона була відображенням тих естетичних і світоглядних зрушень, мистецьких пошуків, що спостерігались в українській драматургії на початку XX ст.

Слобожанин Гнат Мартинович Хоткевич належав до тієї плеяди талановитих авторів, творчість яких кожне нове покоління розкриватиме для себе по-новому. Прозаїк і драматург, критик і перекладач, композитор, дослідник мистецтва майже сорок років самовіддано працював на ниві рідної культури. Найбільшу популярність письменникові принесли твори на історичну тематику, бо в минулому він шукав коріння духовності, культурні традиції народу, його життя.

У різні часи Гната Хоткевича називали пропагандистом революційних ідей (А. Мельничук) та письменником-інтернаціоналістом (Ф. Погребенник), співцем гуцульського краю (Б. Михайличенко) та кобзарем («у дослівнім значенні слова» І.Франко), невсипущим трудівником (А. Радченко) та винятковим літератором (Д. Нитченко), усебічно обдарованою людиною свіжого й гарячого темпераменту (В. Шевчук) та «європейським талантом з європейською школою» (І.Липа).

Однак національна ідея завжди була провідною у творчості митця, зокрема драматургічний доробок наскрізь просякнутий революційними мотивами, ідеями національної ідентичності, духовної та етнічної свободи.

Проблему національного характеру у своїй драматургії письменник розглядав крізь призму морально-етичного, релігійного й екзистенційного пластів буття українців. Це питання у творах митця було тісно пов’язане з історією рідного народу (опришківські повстання, часи Хмельниччини та Руїни), його культурними традиціями (збереження духовних засад світогляду предків, обрядовість українців), філософією (буття нації у часі та просторі, дифузія одиничного й загального), етикою та естетикою (релігійність, специфічне ставлення до природи та землі), завдяки чому художня спадщина Гната Хоткевича стала вагомою частиною української національної культури початку ХХ століття.

**ВИСНОВОКИ**

Історія українського народу – це, в першу чергу, історія боротьби за свою державність. Наприкінці ХІХ ст. почалося відродження національної свідомості теоретично в працях М. Костомарова, В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Грушевського та інших. Згодом національно-визвольна ідея пропагувалася через громади, «Просвіти», товариства, гуртки тощо. Тож, піднесення національної свідомості ставало дедалі реальнішим чинником і спонукало до боротьби за об’єднання українських земель в соборну державу, зокрема засобами української літератури і театру.

Тематично-жанрова трансформація драматургії досліджуваного періоду обумовлена сукупністю художніх чинників, показових щодо світового літературного процесу, пов’язаних із закономірностями розвитку української літератури і тенденціями формування, становлення, розквіту української драматургії, зокрема зі зміною жанрової парадигми, яку можна вважати унікальним літературним феноменом доби.

В умовах розмивання жанрових критеріїв посутні зміни жанрової природи української драми привертали увагу передусім на рівні структурних засад. Помітне звернення до сталих жанрових прототипів драми виявилось через актуалізацію містерійно-трагедійних, комедійних, мелодраматичних ознак у драматичних текстах різної жанрової природи.

Гетерогенність драми цього періоду обумовлена її структурною неоднорідністю, оскільки ознаки тих чи інших жанрів поєднувались у різних комбінаціях відповідно до авторського задуму і стратегій тексту. Це передусім свідчить про той етап жанрової зрілості української драми (адекватно вписаний у контекст європейської драматургії), коли певні жанрові форми вичерпують можливості для розвитку, здобувши самототожність.

Водночас у художній свідомості доби (так як це було і на зорі романтизму) активізується естетична установка на конструювання, завдяки чому існуючий жанровий стереотип, наприклад, комплекс ознак, які утворювали стале поняття про жанр трагедії, містерії, вертепної драми, відповідно до потреб часу відтворювався у поетиці текстів, що проявляли своєрідну реакцію на ті чи інші жанрові стратегії.

Виявилась потреба у реконструкції (у сконденсованому вигляді) того історичного руху, який пройшли деякі жанри. Це пояснює, чому неможливість відтворення містерії і трагедії вела до увиразнення ознак фарсу (генетично спорідненого із містерією) і чому у історичній драмі кінця ХІХ – початку ХХ ст. проявляються архетипні ознаки літературної драми, що водночас відсувались на периферію глядацького сприйняття через помітний підйом мелодраматичного начала. Відмінні способи вираження ознак жанрових прототипів містерії і трагедії відбивали характер пристосування до актуальної для драматургії кінця ХІХ століття поетики твору: усталені жанрові ознаки класичних форм або асимілювали в умовах структурної неоднорідності української драми, або, вступаючи у стосунки ієрархічної залежності, проявляли семіотичну несумісність з поетикою драми, через що різні типи драматичного висловлювання віддалялись і диференціювались в межах окремого твору. Простежується прагнення драматургів активно застосувати жанрові ознаки містерії (трагедії) шляхом стилізації, імітації, реконструкції відповідних типів висловлювання у поетиці текстів.

Одну з важливих проблем сучасної філологічної науки становить дослідження творчої спадщини Гната Хоткевича, доробок якого, з огляду на вироблені за радянських часів літературознавчі стереотипи та стандарти, потребує докорінного перегляду.

За спогадами М. Рудницького, Гнат Хоткевич був «невтомним трудівником із різностороннім талантом. Він очаровував усіх своєю енергією та життєрадісністю. Навіть в обставинах галицького життя, у скруті, тоді, коли він залишався свідомий того, що не може здійснити своїх численних задумів, він зберігав оптимізм і не переставав ні на хвилину працювати» [31, с. 194].

Справедливість цих слів підтверджує те, що Г.Хоткевич був неперевершеним бандуристом, автором підручників гри на бандурі, мистецтвознавцем, педагогом, істориком, організатором театрів, режисером і декоратором, диригентом капели бандуристів, критиком і публіцистом, перекладачем і редактором журналу.

Митцю випало жити в скрутні часи для України та мистецтва з національним присмаком. Кінець XIX ст. по праву вважається окремим унікальним періодом розвитку літературного процесу. Він став переломним саме для українського письменства, оскільки мав безпосередній вплив на творчість прозаїків, драматургів та поетів доби. В цей час виникало багато ідей революційного характеру. Особливо це відобразилось на вітчизняній літературі. Хоча й інші види мистецтва, як і саме життя загалом, не були позбавлені подібних порухів.

Гнат Хоткевич – відомий український письменник, історик, бандурист, композитор, етнограф, театральний і громадсько-політичний діяч. Він – майстер різних жанрів – повістей, есе, оповідань, акварелей, образків, драм. Часто застосовував кінематографізм зображення, одухотворення й озвучення природи, орнаментально-декоративну прозу, різні композиційні форми та прийоми, зокрема монологи з елементами самохарактеристики, діалоги, багатопланові полілоги, обрамлення, психологічний паралелізм, деконцентрацію.

Для української культури, що розвивалась в умовах постійних утисків та обмежень з боку російського царизму, фольклорно-етнографічні традиції були своєрідним захисним механізмом. Завдяки почутій зі сцени рідній пісні, побаченому народному обрядові українці продовжували відчувати свою національну ідентичність.

У літературу Гнат Хоткевич прийшов на початку ХХ століття, у часи спалаху в Україні нового національно-визвольного піднесення, а в мистецькій практиці утвердження модерністичних тенденцій, які характеризувалися тяжінням до формотворчості, експериментаторства, використанням умовних засобів і форм, перевагою естетичного імперативу над утилітарно-раціональною методологією тощо.

Велике значення у формуванні українського модернізму мав національний чинник, який певною мірою обумовив і світоглядно-творчі принципи Гната Хоткевича. Митець прагнув до всебічного дослідження культури рідного народу в єдиній системі його побуту, історії, світогляду та національного характеру, літератури, театрального, пісенного й танцювального мистецтва.

Одним із аспектів наукових досліджень Гната Хоткевича стало розпочате ним у 1913-1914 роках комплексне вивчення духовної культури народів Росії, пов’язане з розкриттям цілісної системи поліетнічної спільності (ідея циклу пересувних етнографічних концертів). Прагненням поглибити загальне уявлення про етнопсихологічні риси українського народу особливо характеризуються художні твори митця, який неодноразово наголошував, що «дух» нації повинен сприйматися на рівні з економічними та політичними питаннями.

Зацікавлення національною ідеєю та механізмами психосоціальної ідентифікації, що були обумовлені кризовими суспільно-історичними процесами початку ХХ століття, знайшло своє висвітлення як у прозі, драматургії письменника, так і в низці його статей та розвідок. Особливо яскраво у цьому аспекті проявилися драматичні твори митця.

Гнат Хоткевич, розпочавши свою творчість з малої прози, поступово перейшов до ліро-епічної форми – поезії в прозі, а далі – до великих епічних і драматичних форм, висвітливши конкретні періоди в історії України, що багато в чому зумовили подальшу долю нашого народу. До його творчого доробку належать: повісті «Камінна душа», «Авірон», «Верховинці» образок «Потомок Довбушів», драми «Довбуш», «Пристрасти», «Гуцульський рік», «Непросте», «Прахтикований жовнірь», «Люди, люди...», «Море», «Щастя», «Лихоліття», «Вони», «На залізниці», «Село в 1905 році», «Переяслав», «О полку Ігоревім», есе «Богдан Хмельницький, гетьман України» та «Іван Мазепа», оповідання «Блудний син», цикл «Життєві аналогії», збірки «Гірські акварелі», «Поезія в прозі», роман «Берестечко» тощо.

Шлях творчого засвоєння письменником народнопоетичних джерел свідчить про постійне удосконалення його таланту і художньої майстерності: від звичайної фіксації фольклорно-етнографічних явищ дійсності, до узагальнено-соціальної її інтерпретації та прийомами народної поезії, від введення в тексти своїх п’єс, оповідань і повістей фольклорних творів – до сприйняття тенденцій народної творчості.

Вже на початковому етапі літературної творчості Гнат Хоткевич проявив себе як енергійний поборник високохудожнього, повновартісного мистецтва та літератури, що «виступив проти тих «писак» і «паразитів» від літератури, твори яких, «страшні своєю негідністю і шкідливим впливом», отруюють і заражають собою «кров національного організму і троха-потроха паралізують і без того анемічні його члени». Водночас він підняв голос проти цензурних утисків і цькування у Російській імперії українського друкованого слова і мови, за виховання національно свідомого громадянства

У своїх п’єсах, Хоткевич ішов від традиційно-описового реалізму до реалізму виражального, збагаченого художніми здобутками нереалістичних течій через модерністські шукання. По суті, він, як і багато хто з його по­братимів по перу цього періоду, національно зваріював типологічну схему розвитку європейської літератури останньої третини XIX ‒ поч. XX ст.: від натуралізму до символізму. У випадку письменника слід додати: через необарокову вісь він прямує знову до реалізму, лише оновленого, точніше ‒ психологічно поглибленого. Першопричиною цього стала чи не та сама історична тема у драматичних творах, як необхідна, на його думку, для органічного розвитку української літератури, а за нею, історичною темою, і широкий читач, а отже, й виховна функція літератури.

Як драматург-новатор письменник виявив велику майстерність у створенні масових сцен, у зображенні людських характерів, у розкритті їхнього внутрішнього світу.

Слобожанин Гнат Мартинович Хоткевич належав до тієї плеяди талановитих авторів, творчість яких кожне нове покоління розкриватиме для себе по-новому. Прозаїк і драматург, критик і перекладач, композитор, дослідник мистецтва майже сорок років самовіддано працював на ниві рідної культури. Найбільшу популярність письменникові принесли твори на історичну тематику, бо в минулому він шукав коріння духовності, культурні традиції народу, його життя.

Драма Г. Хоткевича образна, поетична, місцями з гнівним сатиричним пафосом викриття ворогів. Автор прагне дотримуватись достовірного зображення історичних обставин, реалій епохи, в яких діють герої, на відміну, скажімо, від М. Старицького, п’єса якого позначена романтичним забарвленням, подекуди надмірним мелодраматичним відтворенням ситуацій і образів. Як історик, Г. Хоткевич намагається бути якомога об’єктивнішим і саме тому так багато цитує історичні документи, можливо, дещо переобтяжуючи дію; як митець, він прагне висловити власне ставлення, оцінити події з відстані свого часу. «Часом автор переймається гострим болем за свій народ і його долю». Щоб посилити вплив на глядацьке сприйняття, він, здається, порушує стилістичну єдність драми та вводить у неї символічні, сповнені експресії картини.

Оскільки початок XX століття у вітчизняному письменстві характеризувався посиленою увагою митців до національних питань, пов’язаних, перш за все, з усвідомленням української нації як самодостатнього та самоорганізуючого явища, то ключовими у зазначених текстах Г. Хоткевича стали проблеми формування громадянина-патріота, позитивних і негативних рис української інтелігенції, національної ідеї, становлення й утвердження України як суверенної, правової, демократичної, соціальної держави тощо.

Зацікавлення національною ідеєю та механізмами психосоціальної ідентифікації, що були обумовлені кризовими суспільно-історичними процесами початку ХХ століття, знайшло своє висвітлення як у прозі («Маленькі образки великої справи», «Так мусило бути», «Першому революціонерові», «Борець», «Авірон») і драматургії письменника («Вони», «Лихоліття», «На залізниці в 1905 році», «Село в 1905 році»), так і в низці його статей та розвідок.

Багатий художній світ своїх творів Гнат Хоткевич представив образами, людськими характерами та зображеннями дійсності. Героїчне минуле стало одним з найголовніших аспектів його художнього зображення.

На сьогодні, на жаль, немає узагальнюючих робіт, у яких розглядалися б уся тематика, проблематика, жанрова своєрідність, поетика художніх творів Гната Хоткевича. Але, все ж, природно, що назріла велика потреба в спеціальному науковому дослідженні, присвяченому вивченню великої та малої прози, драматургії письменника першої третини ХХ століття, які залишаються невідомими широкому загалу читачів.

Нажаль, вивчення літературної спадщини Гната Хоткевича поки що тільки розвивається. Але і сьогоднішні дослідження говорять про багатогранність таланту митця і важливість ознайомлення з його творчістю, як митця-драматурга.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С. М. Андрусів – Тернопіль-Львів, 2001.– 340 с.
2. Барт  Р. Две критики / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогрес, Универс, 1994.– С. 262–268.
3. Бахтин М. М. Из записей 1970 – 1971 годов / М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 355–380.
4. Бердяєв Н. Національність і людство / Н. Бердяєв // Сучасність.– 1993.– №1. – С. 154–157.
5. Болабольченко А. Гнат Хоткевич. Біографічні нариси. / А. Болабольченко – К.: «Літопис», 1996 – 290 с.
6. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. / [ред. Л. В. Чернец].– М., 2000. – 350 с.
7. Галич О. Теорія літератури: Підручник. / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К., 2001. – 488 c.
8. Горболіс Л. Українські письменники й духовні особи кінця ХІХ – початку XX ст. про національно-релігійні питання / Л. Горболіс // Вісник Сумського державного університету. Серія: Філологічні науки. – 2003. – № 1. – С. 20 – 27.
9. Горболіс Л. Українські письменники кінця ХІХ – початку ХХ ст. про релігію і мораль [Текст] / Л. Горболіс // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – №1. – С.144–157.
10. Гундарова Т. Ф. Ніцше і український модернізм. / Т. Гундарова // Слово і час. – 1997. – №4 – С.29–33.
11. Денисюк І. Розвиток малої прози 19 – поч. 20 ст. / І. Денисюк – К., 1981. – 236 с.
12. Денисюк І. Очі, звернені до краси. // І. Денисюк // Жовтень. – 1967. – №3 – С. 139–141.
13. Димченко С. Творчість Гната Хоткевича та українська національна музична культура. / С. Димченко // Народна творчість та етнографія. – 1998 – №1. – С.35–43.
14. Дяченко В. Щедрі плоди таланту Гната Хоткевича. / В. Дяченко // Українська газета. – 2003 – 11 – 17 вересня. (№34). – С. 10.
15. Зінківський Т. Молода Україна, її становище і шлях / Т. Зінківський // Берегиня. – 1993 – 1994. – №2 – 3. – С. 21.
16. Зінківський Т. Штунда, українська раціоналістична секта / Т. Зінківський // Берегиня. – 1995. – №1 – 2. – С. 104.
17. Кізченко В. Гнат Хоткевич. / В. Кізченко // Історія України – №47 (351) – грудень – 2003. – С. 11.
18. Короткий тематичний літературознавчий словник. Ч.І: Література. Твір. Тропи: [кишенькове видання] / [уклад. Галина Білик]. – Полтава: ФОП Гаража М. Ф., 2008. – 92 с.
19. Короткий тематичний літературознавчий словник. Ч.ІІ: Генезис та генерика літератури: [кишенькове видання] / [уклад. Г. Білик, О. Орлова, Н. Хоменко]. – Полтава, 2002. – 128 с.
20. Короткий тематичний літературознавчий словник. Ч.ІV: Напрями, школи, течії в теорії літератури: [кишенькове видання] / [уклад. Галина Білик]. – Полтава: ФОП Гаража М. Ф., 2008. – 128 с.
21. Кравчук В. Гнат Хоткевич про негативні приклади української інтелігенції. /В. Кравчук // Березіль. – 1999 – №9 – 10. – С. 202–208.
22. Мандзюк Д. «Гонору і слави ми доста мали, але у кишках нам голод кавкав» / Денис Мандзюк // Країна. – 2011. – №18. – С. 54–57.
23. Мартиненко В. Гнат Мартинович Хоткевич. / В. Мартиненко // Початкова школа – 1995. – №8. – С. 22–24.
24. Мартиненко О. З архівної спадщини Гната Хоткевича. / О. Мартиненко // Пам’ятки України: історія та культура. – 1995. – №1. – С. 120–126.
25. Мельничук А. Фольклористична і етнографічна діяльність Гната Мартиновича Хоткевича. /А. Мельничук // Народна творчість та етнографія. – 1978. – №2. – С. 112–118.
26. Наєнко М. Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції. /М. Наєнко. – К., 1997. – с. 20–26.
27. Наумов С. Аполітичний культуртрегер Гната Хоткевича в українському національному русі. / С. Наумов // Слово і час. – 1999. – №12. – С. 38–45.
28. Нитченко Д. Універсальний талант Гната Хоткевича. / Д. Нитченко // Березіль. – 1994. – №3 – 6. – С. 28–34.
29. Новиков А. Українська драматургія межі ХІХ-ХХ ст. і національний модернізм [Текст] / А. Новиков // Українська мова і література в школі. – 2008. – №1. – С. 44–48.
30. Павличко С. Поезія в прозі або проза як поезія. / Павличко С. – Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. – 2-ге видання. – К., 1999. – С. 222–262.
31. Партола Яна. Історична драматургія Гната Хоткевича – неосвоєний материк українського театру /Яна Партола // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том CCLVII.[Праці Філологічної секції]. – Львів, 2009. – С. 193–208.
32. Пінчук С. Слово в українській радянській драматургії. / Пінчук С. – Чарівне зерно поезії. – К., 1986. – с. 201–207.
33. Погребенник В. Українська література кінця ХІХ століття: творчість чільних репрезентантів [Текст] / Володимир Погребенник // Українська мова та література. – 2004. – №21-24. – С. 3–94.
34. Погребенник Ф. Гнат Хоткевич// Хоткевич Гнат. Твори в 2-х т. – Т.І. /Федір Погребенник – К.: «Дніпро», 1966. – С. 5–31.
35. Погребенник Ф. Гуцульський світ у творах Гната Хоткевича / Федір Погребенник // Визвольний шлях. – 1996. – №2. – С. 233–238.
36. Погребник Ф. Талант багатогранний, самобутній. – /Ф. Погребенник. // Наука і культура України. / Ф. Погребенник – К., 1978. – С.10–12.
37. Приходько І. Ф. Українські класики без фальсифікацій: Степан Руданський, Панас Мирний, Павло Грабовський, Гнат Хоткевич: Посібник з української літератури для студентів та учнів старших класів. / І. Ф. Приходько – Харків: «Світ дитинства», 1997. – С. 85–110.
38. Радченко А. Невсипущий трудівник [спогади про Гната Хоткевича]. / А. Радченко // Жовтень – 1969. – №4. – С. 95–98.
39. Рудницький М.Невгамовний темперамент. // Г.Хоткевич Спогади, Статті. Світлини / Упоряд. А. Болабольбченко, Г. М. Хоткевич. – К., 1994. – С. 39 – 45.
40. Семенюк М. Гнат Хоткевич: думки про людину і творчість. / М. Семенюк // Слово і час. – 2000. – №6. – С. 58–64.
41. Слободянюк Л. Письменник з бандурою. // Хоткевич, Гнат. Камінна душа: Для ст. шк. віку / Л. Слободянюк. – К.: «Школа», 2009. – 288 с.
42. Стеф’юк В. Гуцульський театр Гната Хоткевича [З історії українського театрального мистецтва]. /В. Стеф’юк // Жовтень – 1975. – №8. – С. 17–27.
43. Супрун Н. Гнат Хоткевич. Громадянин. Митець. Музикант. / Н. Супрун. // Родовід – 1995. – №2 (11). – С. 2–4.
44. Суровцев А. Н. Спогади про Гната Хоткевича та Олеся Досвітнього / А. Н. Суровцев. // Слово і час – 1990. – № 9. *–* С. 79.
45. Україна: Повна енциклопедія / [авт-уклад. В. М. Скляренко, Т. В. Іовлева, В. В. Мирошнікова, М. О. Панкова; худож-оформл. Л. Д. Киркач-Осипова]. – Харків: Фоліо, 2006. – Розділ 1. – С. 48–70.
46. Франко І. Про театр і драматургію. / Іван. Франко – К., 1957. – 191 с.
47. Хоткевич Г. Камінна душа : для старшого шкільного віку. [додатки] / Гнат Хоткевич [передм. та навч.-метод. Матеріали Л. Слободянюк] – К.: Школа, 2009. – С. 273 – 286.
48. Хоткевич Г. Спогади. Статті. Світлини. / Гнат Хоткевич [упор. А. Болабольченко] – К.: «Кобза», 1994. – 167 с.
49. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Г. Хоткевич Твори: В 2 т. – К, 1966. – Т. 1. – 845 c.
50. Хоткевич Гнат. Твори в двох томах. Том 2. / Гнат Хоткевич. – К.: Дніпро, 1966. – 534 с.
51. Шевчук В. Друге відкриття Гната Хоткевича // В. Шевчук Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. – К., 1990. – С. 334.
52. Шумило Н. Гнат Хоткевич. Еволюція художнього пошуку. / Н. Шумило // Дивослово. – 2003. – №11. – С.11–17.
53. Шумило Н. Могутність генія (Про творчість шевченкознавця та письменника Гната Хоткевича). / Н. Шумило // Вітчизна – 1972. – №3. – С. 180–184.
54. Шумило Н. Модернізм іпроблема національної іманентності. Українська проза кінця XIX – початку XX ст. / Н. Шумило // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: 36. наук, праць Рівненського держ. гуманіт. університету. Вип. X, спец. – Рівне, 2001. – С. 137.
55. Шумило Н. На шляху до великої прози: До 120-річчя від дня народження Гната Хоткевича. / Н. Шумило // Літературна Україна – 1998. – 22 січня. – С. 3.