**РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ІІ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

**ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО**

**(І.К.ТОБІЛЕВИЧА**)

1. Шляхи розвитку українського театру ІІ половини ХІХ століття
2. Становлення людини і митця.
3. Перший період творчості драматурга.
4. Розквіт творчих сил:

а) соціально-психологічна драма;

б) соціально-психологічна комедія;

4. Героїко-романтична драма.

**ЛІТЕРАТУРА**

1.Жулинський М.Г. Із забуття – в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини. К., 1990

2. Франко І. Збірник творів: у 50 т., К., 1982. т.37.

3. Єфремов С. Історія українського письменства. К.; Мюнхен, 1989.

4. Стеценко Л.Ф. Карпенко-Карий (І.К. Тобілевич). Життя і творча діяльність. К., 1957.

5. Вороний М. Театр і драма // Вороний Микола. Твори. К., 1989.

6. Коломієць Р.Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. К., 1983.

7. Мороз Л.З. Нова реалістична драма в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ сторіччя). К., 1991.

8. Пилипчук Р.Я. І.Карпенко-Карий. К., 1989.

9. Дем’янівська Л.С. Іван Карпенко-Карий (І.К. Тобілевич). Життя і творчість. К., 1995.

Український театр XIX ст. почав свою нову добу 1819, не був підготований кріпацьким театром. Він організувався з міських акторів і аматорів і ще довгий час мав епізодичний або аматорський характер. Культивував цей театр ті ж самі жанри, що в той час панували на російській сцені і в Західній Європі: це були - комічна опера, водевіль і мелодрама. Але український театр використовував ці жанри на свій лад: по-перше, він насичував їх селянським побутом, а по-друге, яскраво оздоблював своєрідною українською етнографікою (убрання, спів, танок тощо). Всі ці особливості легко помітити уже в п'єсах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, T. Шевченка, Я. Кухаренка, С. Гулака-Артемовського, О. Стороженка, В. Александрова й ін. вона доходить до видатних драматургів і театральних діячів другої половини XIX ст.: до М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого.

Після з'явлення "Наталки-Полтавки" театри на Україні ще довго мали характер російсько-польсько-український, а в 1876 році українські вистави були зовсім заборонені і таке становище продовжувалося до 1881 року, коли Г. Ашкаренко (перший український антрепренер) несподівано дістав від міністра внутрішніх справ, Лоріс-Мелікова, дозвіл на українські спектаклі. Цей рік (1881) і становить ту межу, що розподіляє український театр XIX ст. на два періоди: перший - від "Наталки-Полтавки" (1819) до утворення першої української професійної трупи (1881), коли український театр мав ще аматорський характер; і другий - від утворення першої української трупи до перших років XX ст., коли український театр став професійним і набув широкої популярності навіть поза межами України.

Український театр XIX ст., починаючи від "Наталки-Полтавки", загалом називають етнографічно-побутовим, або просто побутовим театром. У перший і в другий періоди найвидатніші актори цього театру мали ту ж саму тенденцію: утворення реалістичних образів. Саме цією тенденцією уславились геніальні актори першого періоду: М. Щепкін (1788-1863) і К. Соленик (1811-1851). Другий період показав ціле сузір'я блискучих талантів на чолі з М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, М. Садовським, П. Саксаганським та ін. Типовою рисою цих акторів був той же побутовий реалізм, але ще більш поглиблений. Не дивлячись на це, український побутовий театр мав свою еволюцію і не був упродовж сторіччя явищем однорідним. Адже доба І. Котляревського відмінна від доби І. Карпенка-Карого. Центральною подією другої половини XIX ст. був законодавчий акт 19 лютого 1861 року, так зване "визволення селянства". Цим актом 19-го лютого 1861 року розв'язувалися руки торговельно-промисловій буржуазії в її боротьбі за робочу силу, широкий ринок, вільний торг тощо; а з другого боку, давалася можливість дворянам у найкращий спосіб забезпечити себе викупною операцією (селяни викуповували у поміщиків землю за підвищеною розцінкою). Для селянства ж цей акт був початком інтенсивного соціального розшарування: єдиний колись тип селянського господарювання після 1861 року утримується лише на короткий час "термінового зобов'язання" селян перед поміщиками (до 1870 p.). Потім загальний рівень селянського господарства щороку все більше та більше порушується і селянська маса все виразніше розшаровується на сільську буржуазію та селянський пролетаріат (пауперизоване селянство. Пауперизація означає масове зубожіння населення, в першу чергу – пролетаріату).

У 80-х роках, саме в той час, коли І. Карпенко-Карий почав писати п'єси, зазначені соціально-економічні процеси набули вже помітної виразності. Селянський Земельний Банк (з 1883 року) допомагав новим аграріям концентрувати у своїх руках щораз більше земель. Щороку збільшувався експорт продуктів сільського господарства, а разом із тим, підвищувалися ціни на землю, розвивалася сільськогосподарська промисловість: винництво, ґуральництво (ґура́льництво – виробництво спирту, горілки з цукристих та крохмалистих речовин), цукрова промисловість. Українські міста втрачали свій кустарно-ремісницький вигляд, обростали фабриками та заводами. "Хазяйське колесо" закономірно крутилося як в українських містах, так і в селах, і утворювало типову піраміду соціальних нашарувань.

Зазначені процеси визначали й культурне життя доби, були тими основними тематичними точками, навколо яких зосереджувалась ідейна боротьба класів, визначалися основні напрямки філософських, політичних і мистецьких настановлень. Все це не могло не відбитися і на житті українського театру. Назвою "побутовий театр" покриваються дві істотно-одмінних театральних системи, а саме: романтично-побутова і реалістично-побутова. На перших кроках свого розвитку український побутовий театр живився, головно, з мелодраматичного та музично-комедійного репертуару, що складався з п'єс І. Котляревського, С. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та п'єс проводирів цього театру - М. Кропивницького, М. Старицького, пізніше - І. Карпенка-Карого і ще кількох авторів. Велика більшість цих п'єс написана професійними авторами або аматорами театрального мистецтва і не для читання, а для театрального виконання. Навіть найлітературніший з побутових драматургів - І. Карпенко-Карий скаржиться в одному з своїх листів на те, що його п'єси не мають читачів і що їх "розійшлося за три роки (1886-1889) так мало, що сором сказати". Та й те, що розійшлося, купувалося не в книгарнях, а в театральній касі замість лібретто. Репертуар романтично-побутового театру відзначався театральністю. В цьому репертуарі майже не було п'єс без хорових та сольних співів і без танців. Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства перепліталися з елементами вокально-музикальними та хореографічними, де трагічне чергувалося з комічним. Саме така система давала можливість цьому театрові боротися за існування в жахливих політичних умовах російського самодержавства. Це була система, розрахована на безпосередній емоційний захват, на "естетичне" сприймання не тільки етнографічних, романтичних явищ, а також і людського горя, людських злиднів, соціального становища. Склад труп був високопрофесійним (М. Садовський. М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький. Варто наголосити, що деякі артисти мали спеціальну музичну підготовку: Решетилова закінчила Петербурзьку консерваторію, М. Тобілевич-Садовська – італійську школу співака Баріллотті, М. Заньковацька навчалася співу в професора Гельсінгфордського відділення Петербрзької консерваторії Гржималі. Високому професіоналізму музичного мистецтва сприяла співпраця з композиторами П. Ніщинським, К. Стеценком, М. Лисенком.

Своє призначення корифеї вбачали в тому, щоб пробуджувати соціальну і національну свідомість народу, показувати соціальні проблеми й шукати шляхи їх вирішення. Так, М. Старицького обурювало звужене розуміння рої театру як розважальної, так само, як і зображення українського мужика як нерозумного й такого, що любить випити, інколи занадто. А М. Кропивницький зумів позбутися «театральності» на сцені й працював над досягненням стану «публічної самотності» (К. Станіславський цей стан згодом саме так назве) з артистами. Режисер-педагог М. Снельников писав: «У Кропивницького з ідеєю … п’єси зливаося все: виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь… це злиття складних елементів спектаклю в одне художнє ціле російський глядач уперше побачив тільки в спектаклях «Малоросійської трупи». А. Суворін, театральний критик, який не визнавав української культури, із захопленням писав про гру Кропивницького: «Він увесь у своїй роботі і співає з привички… Для артиста публіка не існує, існуєдя нього тільки особа, в якій він живе на сцені. Це ж бо і є справжня творчість. До речі, А. Суворін високо цінував професійну майстерність М. Заньковецької (справжнє прізвище Адасовська (до заміжжя; Асадовська-Хлистова – по чоловікові), вважаючи, що вона має грати на російській сцені.

Інший характер мала система реалістично-побутового театру. Цей театр обслуговував ті ж самі верстви суспільства, що й театр романтично-побутовий. Але в 90-х та 900-х роках в соціально-економічних відносинах на Україні прискореним темпом відбувалися ті процеси, що наслідком їх вибухали селянські повстання, а потім - революційний рух 1905 року. Українське селянство тепер виразно виділяло з себе тих "хазяїнів", що виконували роль аграрних акумуляторів і експлуатували селянську масу. Тут вже зміщуються акценти з нещасного випадку із закоханою дівчиною або обдуреним парубком, на систему визиску та наживи, на "хазяйське колесо", що душило одних і виносило на гору других. Цього побуту не можна було далі показувати на кону в тому форматі, що побутував раніше. Він цікавив сам по собі і тому театральний романтизм мав поступитися реальному фону. Певна річ, що романтично-побутовий театр ще довгий час тримається паралельно з реалістично-побутовим театром. Але ясно було вже на початку 900-х років, що романтично-побутова театральна система вже виконала свої основні завдання. Театр І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського був виразником цього переходу від побутового романтизму до побутового реалізму.

Це був вельми серйозний принциповий перелом в системі мистецьких засобів українського театру. В театральних колах він подекуди відчувався і виявився, між іншим, у характерній ворожнечі між М. Кропивницьким та Тобілевичами, що колись працювали разом, а потім розійшлися. М. Кропивницький був незадоволений з того, що в театрі Тобілевичів не виставлялися його п'єси і пояснював це ворожим ставленням Тобілевичів персонально до нього. У листі до режисера Л. Сабініна, від 27 січня 1908 року, М. Кропивницький скаржиться на Тобілевичів, що ігнорували його п'єси, і бачить у цьому бажання помститися йому за те, що він залишив їхнє театральне товариство. Та причина крилася не лише в особистих стосунках, а в перебудові самих театральних принципів, у боротьбі двох систем українського побутового театру. Романтично-побутовий театр упродовж цих років втрачає свою актуальність. В тому самому листі М. Кропивницький обурюється п'єсами таких авторів, як О. Суходольський, і тими антрепренерами, що ставлять український театр на один рі-вень з цирком. Це був присмерк романтично-побутового театру, і М. Кропивницький гостро відчував його. Театр же реалістично-побутовий своєю суттю хоч і не був чужий М. Кропивницькому, але як автор він майже нічого не давав йому, бо останні п'єси його, написані в реалістичних тонах, не мали ні театральної, ні літературної вартості.

Чим же відрізняється театр 80-х од театру 90–900-рр ? Перш за все - своїм репертуаром. Коли навіть залишити театр М. Садовського, що поволі переходив на європейський репертуар, а зупинитися лише на театрі І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського, то і тоді буде досить помітна різниця між його репертуаром і репертуаром 80-х років. Типові українські мелодрами, а п'єси І. Карпенка-Карого без хорів, без танців, без романтичних сюжетів: "Сто тисяч", "Мартин Боруля", "Хазяїн", "Сава Чалий", "Понад Дніпром", "Суєта" тощо. І в самих п'єсах, і в постановках висувається наперед життєва правдивість. Театральний ефект досягається правдивим виявленням характерів та щоденних побутових явищ. Літературна і соціальна вартість цього репертуару безперечно інша. Коли у М. Старицького та М. Кропивницького соціальні мотиви завжди подаються під романтично-театральним поглядом, то в І. Карпенка-Карого соціально-побутовий зміст у багатьох п'єсах є основним творчим імпульсом. Це, між іншим, є причиною того, що найбільш реалістичні п'єси І. Карпенка-Карого в театральних колах зараховуються до п'єс "нетеатральних", хоч і написано їх з добрим розумінням реалістичного письма.

Опріч того, театр зламу сотіть, скоротивши етнографічні аксесуари і в сюжеті п'єси, і в її загальному фоні, почав заводити в український репертуар т. з. європейський елемент, цебто почав виходити за межі сільського побуту. Романтично-побутовий театр обмежувався сюжетами виключно сільсько-побутовими або національно-історичними (і це було зумовлено соціально-політичними умовами, по-перше, а по-друге, це була й потреба часу), і серед його репертуарних персонажів лише в певних випадках з'являлися люди без козацьких жупанів або без вишиваних сорочок: це були постаті дяків, євреїв, солдатів або панів у їхніх відносинах до селянства. У представників же реалістично-побутового театру, до яких належать, опріч І. Карпенка-Карого, І. Франко, Б. Грінченко, Л. Яновська й інші, це вузьке коло поволі поширюється і вони охоплюють не тільки сільський, а також і міський побут, переважно міщанський та інтелігентський.

З точки зору репертуару й мистецьких засобів к ХІХ– поч.. ХХ ст. театр більш диференційований, ніж театр М. Кропивницького та М. Старицького. До того ж, у театрі І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського, і пізніше в театрі М. Садовського також утримується власний хор, оркестр і актори для сольних співів. Але використовуються вони не в драматичних постановках, як це було раніше, а переважно в постановках оперних та опереткових. Крім того, велика різниця між синкретичною мелодрамою та реалістичною п'єсою відбивалася і на режисерських планах та акторському виконанні. Принцип театральності тепер набуває іншого вияву й підпорядковується принципові реальності, життєвої правдоподібності. Критерій режисерського та акторського хисту все більше конденсується на реально-життєвих виявленнях. На кону, у більшості випадків, не українські краєвиди, а середину селянської хати або інтелігентського помешкання в їхній буденній обстановці. Замість національних убрань більше використовують звичайний селянський або міський одяг. І коли в романтично-побутовому театрі п'єсу значну роль відігравали мелодраматичні герої чи коміки, то в театрі 90–900-х рр. центральною фігурою часто робиться резонер (Резонер — персонаж драматичного твору, який не бере активної участі в розвитку дії і покликаний умовляти чи викривати інших героїв, висловлюючи довгі промови та повчання з авторських позицій). Більші вимоги ставляться на цьому театрі й до ансамблю, бо другорядні персонажі тепер вплітаються в сюжетну тканину. Отже, якби дати реконструкцію типових вистав театру М. Кропивницького - М. Старицького (80-х років) і порівняти їх з типовими виставами театру І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського, то відмінність цих двох театральних систем була б вельми наочна і не вимагала б жодних доказів.

Певна річ, що в театральній практиці театр не був так виразно розмежований на дві системи: і в репертуарі, і в персональному складі, і в мистецьких засобах романтика і реалізм часто-густо йшли поруч і самі діячі побутового театру частіше не усвідомлювали принципових відмін, що на їх очах відбувалися. Але різницю треба розуміти.

Отже, народженню явища, підготовленого самим ходом життя, зашкодила серйозна перепона: Емський указ 1876 р. істотно обмежував поле діяльності українських літераторів, забороняв театральні вистави українською мовою. «Але з українським театром цей указ спізнився. Вже пізно було убивати український театр, він надто глибоке коріння пустка...», - зазначав Д. Антонович. Ентузіасти продовжували працювати, при найменшому послабленні тиску створили 1881 р. в Кременчуку професійний український театр, який 1882 р. переїхав до Києва. Відтоді й ведеться його нова історія, багата на мистецькі відкриття, пов’язані з іменами митців (які часто виступали в кількох іпостасях як актори, режисери, драматурги, організатори театру) М. Кропивницького, М. Старицького, Тобілевичів (І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Садовської-Барілотті), М. Заньковецької, а пізніше М. Затиркевич-Карпинської, Г. Борисоглібської та ін. Цей театр з 1883 р. існував як об’єднана трупа, а з 1886 р. розділився на окремі колективи, склад і кількість яких змінювалися. Він відігравав надзвичайно важливу політичну роль, піднявшись «до значення головного огнища українського культурного руху», ставши «великою українською маніфестацією» що зумовило нові репресії й заборони, яким не було кінця.

Іван Карпович Тобілевич народився 17 вересня (29 серпня за н. ст.) 1845 року в селі Арсенівна біля Єлизаветграда, на Херсонщині (Великовисківська волость, тепер село Веселівка Новомиргородського району Кіровоградської області) в родині дрібного шляхтича, управителя панських економій. Про це в метричній книзі арсенівської церкви села Максимівна є такий запис: „Рождение – 17 сентября, крещение – 18 сентября, имя – Иоанн, звание, имя, отчество родителей и какого вероисповедания – проживающий в слободе Арсениська 2-го разряда дворянин Карп Адамов Тобилевич и законная жена его Евдокия Зиновьевна, оба православного исповедания”.

Один із перших дослідників життєвого і творчого шляху драматурга Ол. Дорошевич підкреслював проміжне становище цієї верстви (між селянином і дрібним паном). Родина Тобілевичів була талановитою й природженою культурною. Батько – людина розумна, культурна, дотепна, з великим досвідом вдумливо прожитого життя. Саме від нього Іван взяв у спадок „силу всяких спостереженнів та життєвого досвіду, з якого потім немов з багатого джерела черпав раз у раз користуючись у своїх творах” – пише С.Єфремов.

Дослідники віддали належне і матері І.Тобілевича – Євдокії Зиновіївни, яка була з роду Садовських, кріпаків у пана Золотницького з містечка Саксагані Катеринославської губернії (с. Саксагань П’ятихатського району Дніпропетровської області). „Про матір особливо теплі спогади зостались у її талановитого сина, та й не у його самого, – пише Єфремов, – адже і Садовський, і Саксаганський – обидва артистичні псевдоніми взяли од матері, ніби оддячуючись їй своєю славою. Була то людина великого серця, надзвичайно доброї, чулої до любивої душі. Надивившись ще за дівоцтва на кріпацькі порядки та на власній шиї кріпацького ярма закуштувавши, Євдокія Зиновіївна опісля сама стала за доброго генія для кріпаків, коли її чоловік був уже за вправителя по панських маєтках, і раз у раз обороняла людей од усякої напасті, звичайний у кріпацькому побуті. Певне, свою людяну вдачу й передала вона синові, оте міцне зерно добра в його душі заложивши. Спадщина із цього боку була добра”.

Коли Іванові Тобілевичу виповнилось 14 років, почалося для нього сувора школа життя. Юнак після закінчення повітової школи почав працювати писарем у канцелярії ставного пристава Абрамова у Малій Висці, а згодом – у Бобринці в повітовому суді, потім на такій же посаді в Єлисаветграді, секретарем міської поліції в Херсоні, знову в Єлисаветграді, досить швидко роблячи службову кар’єру. Канцелярщина, побут, і розваги чиновників, так блискуче сатирично змальовані у „Мартині Борулі” не зломили юнака.

Палке захоплення І.Карпенком-Карим театром превалювало над усіма іншими. Чимало є свідчень, які пояснюють незвичайну для сільського хлопця, згодом провінціального служителя-чиновника, любов до театру, яка визначила зрештою увесь його життєвий шлях – видатного актора й великого драматурга.

Материні оповідання про виставу „Наталка Полтавка”, можливо, були першим поштовхом, що спрямував увагу хлопця до театру. Згодом додалися власні враження від вистав у Єлисаветграді. Активне театральне життя в Єлисаветграді вплинуло і на культурне життя в Єлисаветграді вплинуло і на культурне життя в Бобринці: тут на початку 60-х років був зорганізований любительський артистичний гурток, яким керували Жураховський і Молотковсько-Голубковський. Активними учасниками цього гуртка стали молоді чиновники М.Кропивницький і І.К. Тобілевич. Саме тут Карпенко-Карий утвердився і зміцнив як професійний актор і як театральний критик.

Серйозним захопленням для І.Тобілевича була й художня література та літературна критика – грунт, який сприяв зростанню творчого таланту майбутнього драматурга.

Провідними діячами професійного театру були М.Кропивницький, М.Старицький, І.Карпенко-Карий. В цій славетній тріаді Карпенкові-Карому належить особлива роль – він у своїй творчості ніби підсумував зусилля своїх попередників і сучасників, синтезував те краще, що було в реалістичній драматургії і на цьому плідному грунті реформував українську драму. „Власна його в історії українського драматургічного письменства стежка лежить у тому, що він перший виступив за межі шаблону” (Мамонтов Я. Драматургія І.Тобілевича // Тобілевич І. Твори: В 6т. К., 1931. Т.6. С.163 // Дем’янівська Л.С. І.Карпенко-Карий: Життя і творчість. – К., 1995.).

**Умовно!** можна намітити кілька етапів творчості драматурга.

Перші п’єси І.Карпенка-Карого, нап. на початку 80-х років, є визначальними стосовно всього початку подальшого жанрового й тематичного спрямування творчості митця. Це – соціально-побутова драма „Бурлака” (1883), комедія „Підпанки” (1883) та історична драма „Бондарівна” (1884). Характеристику творам раннього періоду дав Я.Мамонтов: „І.Тобілевич з перших же кроків пішов по двох театральних лініях: 1883-го року він написав першу свою п’єсу „Бурлака” в реалістичних тонах, а 1884 року була готова „Бондарівна” в яскраво-романтичній манері. От ця подвійна орієнтація, то на театр реалістично-побутовий, то на театр романтично-побутовий залишилася у І.Тобілевича на ціле життя його” (там же). Я.Мамонтов перший з дослідників, який не тільки вказав на цю особливість драматургії І.Карпенка-Карого, а й ствердив свою думку, аналізуючи твори обох типів. До того ж він обґрунтував особливості двох театральних систем, їх розвитку і побутування.

Романтично-побутова система мала взагалі позитивне значення: видовищність, через підвищену емоційність, ліризм, мелодраматичні моменти вона справляла величезне враження на глядачів всіх рівнів. На зміну романтичній театральній системі приходить система реалістично-побутова. „Але ясно було вже на початку 900-х років, – пише Я.Мамонтов, – що романтично-побутова театральна система оджила свій час. Її місце заступала система реалістично-побутового театру на чолі з драматургом І.Тобілевичем”. Театр братів Тобілевичів, а потім театр М.Садовського і були виразниками цього переходу від побутового романтизму до побутового реалізму. „Цей театр (реалістично-побутовий) обслуговував тіж самі верстви суспільства, що й театр романтично-побутовий. Але в 90-х та 900-х роках в соціально-економічних відносинах на Україні прискореним темпом відбувалися процеси, що наслідком їх вибухали селянські повстання, а потім – революційний рух 1905 року. Українське селянство тепер зовсім виразно виділяло з себе тих „хазяїнів”, що виконували ролю аграрних акумуляторів і жорстоко експлуатували селянську масу. Тут ходило вже... про цілу систему визиску та наживи, про те „хазяйське колесо”, що душило одних і виносило нагору других. Цього побуту не можна було далі показувати на кону в романтичних прикрасах, між хором і танцями. Він цікавий сам по собі, і на його реальному фоні театральний романтизм робиться наївним і зайвим.” (Я.Мамонтов).

Отже, це був серйозний принциповий перелом в системі мистецьких засобів українського театру, хоча в театрознавчій літературі цей перелом залишився малопомітним: побутовий театр та й годі.

Цікава і слушна думка, зазначає Л.С.Дем’янівська, про дві театральні системи в укр. театральному житті не знайшла подальшого розвитку і взагалі не згадувалася. Для цього є принаймні дві причини. Перша полягає у поступовому згортанні і звуженні естетичної думки, підміні її обрубленими соціологічними схемами. А друга – небажання дослідників заглиблюватися в особливості саме українських літературно-мистецьких процесів як таких з усією їх своєрідністю (причини криються у національній політиці, в тенденції до нівеляції національних особливостей, своєрідності, оригінальності).

П’єса „Бурлака” (1883), перше закінчене драматичне полотно І.Карпенка-Карого – створювалася протягом тривалого часу і становить собою яскравий зразок поєднання реалістичних і романтичних принципів. Обравши темою п’єси життя українського села в умовах первинного капіталістичного нагромадження, драматург зосередив увагу на соціальних і економічних відносинах, які породжують і формують, по суті, всі суспільні тенденції, а відтак характери і конкретні людські стосунки. Широта і об’ємність зображуваного матеріалу, заглибленість у саму суть життя, у соціально-економічні підвалини його, – усе це дало підстави І.Франкові назвати п’єсу „найбільшою політичною драмою” І.Тобілевича, а С.Єфремов згодом писав: „В „Бурлаці” знайдемо зародки усього того, чим уславився І.Карпенко-Карий як драматург, і що дало йому таке поважне в історії нашого драматичного письменства місце. Це – вміння глибоко зазирнути в життя і змальовувати суть меж людських стосунків”.

Добре бачила гостро критичну спрямованість п’єси і царська цензура. Драма, як зазначалося у висновку цензурного комітету, „не лише неможлива до постановки на сцені, а й підлягає забороні до друку...”. Ця оцінка обґрунтована.

Драматург створив цікавий, зосереджений на боротьбі за правду характер персонажа, бунтарська натура якого має опору в Євангельській моралі. Опанас „усю Біблію прочитав”; він має чітку програму, але громада, поділяючи його настрої, боїться його підтримувати.

Буття особистості тут легко проектується на буття суспільне. В драмі розкрито механізм упокорення простих людей – і фізичне, і духовне. Опанас так з’ясовує принцип поширення соціального зла „Люде добрі, за віщо ж ви чоловіка тягнете? Це ж все одно, що ви себе тягнете! Ну, а як старшина скаже взять тих, що тягнуть тепер Петра, то другі й тих посадовлять у холодну? Та так, не розбираючи за що, будете садовить один одного, поки всі не будете в холодній сидіть?”. Образ бурлаки Опанаса Зінченка стоїть в р

яду тих сильних натур, які завжди виділялися з народних мас як втілення їхньої волі, прагнення до кращого життя. Багато раз підкреслена самотність героя („Один, скрізь один!”). Відчуженість, відстороненість від маси, зафіксована в самому імені (**Опана́с** – ім'я, яке походить від українського імені грецького походження Атанасій (грец. Ἀθανάσιος – «Атанасіос»), що означає грец. αθανασία — «безсмертя», «безсмертний»), – все це засвідчує незалежність героя від громади, що й дає йому силу і сміливість виступати проти кривди.

У драмі вперше заявив про себе художній прийом, який умовно називався подвійним драматичним конфліктом. Дві конфліктні лінії начебто замкнені одна в одній: Перший – замикається на стосунках між старостою Михайлом Михайловичем і бідним парубком Олексою, у якого той хоче відбити наречену Галю, і втручання бурлаки Опанаса – дядька Олекси, що визволяє небожа від халепи (класична драматична інтрига). Другий – втягує в себе велику кількість дійових осіб – майже все село. Незважаючи на те, що любовна інтрига, яка дала поштовх подіям, відходить на другий план, п’єса не втрачає інтересу. Навпаки, поява на сцені бурлаки Опанаса робить події вагомішими і драматичнішими. У зв’язку з такою структурою драми особливого значення набувають другорядні персонажі, роль їх зростає, функції – поглиблюються, конфлікт із особистого, локального стає суспільно-значущим і типовим. Отже, вже перша драма І.Карпенка-Карого показала його як митця, котрий зумів вивести на кін всю громаду в усьому її розмаїтті. З’явився майстер суспільної драми в тому розумінні, яке надавала цьому поняттю знавець європейської драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття Л.Українка.

1883 і 1884 написано п’єси „Підпанки” та „Чортова скала”. На початку 80-х років І.Карпенко-Карий, очевидно, був схильний вважати капіталізм явищем випадковим для українського села. Кадри молодої буржуазії, на його думку, формуються з авантюрників різного ґатунку і непевного походження. Сільській шахрай староста Михайло Михайлович, злодійкуватий, хитрий панський прислужник – дворецький Филимон, пройдисвіт Вишкварка, що „не пам’ятає родства” і тішиться думкою, що він побічний син пана, інакше кажучи, панський байстрюк – ось нові хазяїни на селі.

У 1885 році з’являється п’єса „Розумний і дурень”, яка засвідчила початок сходження І.Карпенка-Карого до вершин реалізму. В ній автор продовжує лінію відкриття „підпанків” і нею розпочинає серію сатиричних комедій, які в сукупності складають тематичну трилогію, показуючи різні шаблі становлення сільського буржуа і водночас різні типи стяжателів – від заможного селянина до землевласника – мільйонера – хоча „Сто тисяч” і „Хазяїн” написані значно пізніше.

Михайло Окунь „набуває капіталець” пограбуванням односельчан і навіть членів своєї сім’ї. Попередника цього суспільного типу знаходимо в українській літературі в образі Дениса Сиваша (дилогія Б.Грінченка „Серед темної ночі”, „Під тихими вербами”). Сам процес збагачення цей письменник ще не показував, а представляли його як результат. Лише у І.Карпенка-Карого сама механіка збагачення виходить на перший план, стає основою драматичної дії.

Суть п’єси – історія становлення одного з новітніх хазяїв села, представника нової буржуазії, класу, що невпинно зростав і утверджувався, розкриття його психології, моралі, етики.

Говорячи про художню структуру комедії „Розумний і дурень”, наголошуємо на своєрідності сюжетно-композиційної побудови з подвійним драматичним конфліктом. Як і в драмах „Бурлака” та „Підпанки”, в комедії „Розумний і дурень” проглядається ширший зовнішній і вужчий внутрішній конфлікти. Внутрішнє, локальне сюжетне коло у п’єсі полягає в конфлікті між батьками і дітьми в родині Окунів: спочатку конфлікт батька з Данилом (Данило йде з дому на заробітки), передача всього господарства Михайлові; в кінці – переоцінка цінностей, конфлікт із Михайлом і примирення з Данилом. Саме в утвердженні моральних цінностей – суть цього, вужчого, конфлікту між синами старого Окуня.

Друге, ширше, коло – це утвердження нової сили, хижака-визискувача на селі, конфлікт його моралі з мораллю простих людей. Як і в попередніх п’єсах, воно залишається розімкнутим, продовженим у часі.

Вже ранній період творчості І.Карпенка-Карого засвідчив новаторство його драматургії; це не лише розширення тематичного діапазону, а й поглиблення соціальної проблематики п’єс, виведення суспільних конфліктів і нових суспільних типів.

Звичайно, перші п’єси драматурга не позбавлені вад. Недоліком, на думку Дем’янівської Л.С., є невиразність другорядних персонажів: жодна з постатей другого або третього плану не виділена настільки, щоб становити окремий характер чи проводити свою власну сюжетну лінію (як це побачимо згодом).

Варто зауважити і те, що ослаблення драматичної інтриги знижує, а то й зводить нанівець роль таких композиційних моментів, як експозиція і зав’язка дії. Через це введення у події, в конфліктну тканину твору відбувається надто прямолінійно, спрощено: автор устами центрального героя розказує те, що має відбутися в п’єсі. Згодом драматург відмовився від такого штучного прийому введення у сюжет. Нові тенденції в драматургії, блискуче заявлені в перший період творчості І.Карпенка-Карого, знайшли свій подальший розвиток і утвердження в період зрілості – в соціально-психологічній драмі і комедії.

У 1885 році, слідом за „Розумним і дурнем” І.Карпенко-Карий написав драму „Наймичка”, що незабаром стала театральною класикою. „Наймичка” інтерпретує тему нових „хазяїв села” з властивою їм вседозволеністю, лицемірством і моральною нікчемністю. Фабульна основа твору не нова і досить поширена. Багатий хазяїн Василь Микитович Цокуль. Як і Михайло Михайлович („Бурлака”), до набутого багатства й влади захотів додати ще й любов молодої вродливої дівчини. Жертвою домагань його стає юна й беззахисна сирота-наймичка Харитина, яка кохає наймита Панаса.

Із задуму Цоколя виникає драматична інтрига, яка закінчується трагічною загибеллю дівчини. Складний збіг обставин, потрясіння від самогубства Харитини, котра, як з’ясувалося, була його рідною дочкою приводить Цоколя до сповіді – самовикриття. Так глибоко драматично завершується історія і скривдженої, і кривдника. Каяття Цоколя у фіналі драми вносить нові акценти у розробку цієї теми. Слід зазначити, що в літературознавстві віддавна побутує думка, згідно з якою кінцівка п’єси розуміється як невдала, мелодраматична; характер Цоколя, мовляв, через таку розв’язку ослаблений в своїй негативній суті. Цю думку підтримував Я.Мамонтов. Але мелодраматичній кінцівці є пояснення. І.Карпенко-Карий підкреслює, що Василь Микитович Цокуль був нещасливий у шлюбі; батько йому не дозволив одружитися з коханою дівчиною, наймичкою Мотрею (матір’ю Харитини): „І так же до душі вона мені. Багато я їх знав, а тілько це друга така, що як гляну, так аж душно стане! Ще Мотря була така, і як же я її любив, жениться хотів, та батько розріднили... а вона покрилась, сердешна, і з малою дитиною кудись повіялась – Ох – ох – ох! Не моя вина, бо не моя була воля, а любив я її дуже. Тепер коли що, то й пристрою: чи заміж віддам, чи так наградю, бо маю силу...”.

Даючи можливість Цокулю пройти через жах смертельного гріха і покаяння перед людьми, драматург дарує йому таке потрясіння і прозріння, що повертає його до людського стану. Отже, Цокуль не лиходій від природи, а людина. Що пливе за течією, як всі йому подібні, не обтяжуючи себе осмисленням сподіяного.

Уперше в драмі „Наймичка” письменник посилив індивідуалізацію другорядних чи епізодичних героїв до такої міри, що вони склали додаткову сюжетну лінію (Маруся – Панас).

Темі трагічної жіночої долі присвячена і драма „Безталанна” (1884).

У драмі порушуються проблеми, пов’язані з життям села, яке ще не позбулося важкої спадщини феодально-кріпосницьких відносин з його забитістю, пануванням патріархальних звичаїв, як, наприклад, традиційно ворожі відносини між свекрухою і невісткою, духовною обмеженістю; села, в якому все сильніше виявляє себе селянський індивідуалізм: все це разом узяте породжує численні родинні трагедії на зразок тієї, що змалював драматург.

Найвищого рівня як драматург І.Карпенко-Карий досяг у жанрі комедії.

Сатирична комедія була справжньою творчою стихією драматурга, в ній він широко розгорнув свій талант. Одсунувши на задній план фабульні моменти, І.Тобілевич натомість висунув барвисту зарисовку побуту та правдиву реалістичну характеристику персонажів. Від цього комедійний жанр У І.Тобілевича стратив свою легкість та веселість і наблизився до драми.

Започаткував цей блискучий ряд „Мартин Боруля” (1885). Темою п’єси послужило поширене явище: бажання представників нижчого стану перейти за допомогою грошей у стан вищий; прагнення багатих селян дорівнятися у своєму статусі до міщанства або й дворянства. Підкреслюючи вміння І.Карпенка-Карого виявити і розкрити той вагомий життєвий інтерес, який змушує героя діяти, Я.Мамонтов писав: „Мистецьке обличчя драматурга робиться остаточно виразним лише тоді, коли ми бачимо, чому саме його персонажі мусять „танцювати”. Річ у тім, що „танцювати” можна не кожну тему, не кожен сюжет, не кожну ситуацію. Драматичний процес (будь він трагедійний чи комедійний) підноситься на рівень театрального мистецтва лише у тому разі, коли його можна „танцювати”, себто коли у ньому діють ті сили, що рухають цілою істотою людини, примушують її жити своєю найглибшою стихією...”

Героєм керує честолюбство, інстинкт самоутвердження – через підвищення й утвердження у правах (на рівні родинному).

Ще з античних часів прийшло до нас твердження, згідно з яким сферою трагедії вважалося історичне, державне життя, а сферою комедії – життя приватне. В цілому І.Карпенко-Карий дотримується цього класичного канону, і всі події в комедії викликані приватними інтересами центрального персонажа й членів його родини. Але одразу ж зазначимо, що „Мартин Боруля” – не міщанська комедія з моралізаторською настановою. Уміння розкрити багатошаровість життя дала можливість драматургові створити п’єсу в жанрі соціально-психологічному, де однаково переконливо розкриті й обставини життя, і характери, ними сформовані.

В основу фабули твору покладено невигадану анекдотичну історію погоні селянина за дворянством і втрати омріяних дворянських прав через прикрий недогляд, допущений писарем у минулі часи – розбіжність в одній-єдиній літері прізвища. Дворянський архів зафіксував ім’я предка-шляхтича Берулі, а пізніше „мужицька” вимова перетворила його на Борулю.

Комізм ситуацій, як і характеру центрального героя, полягає не в тому, що персонаж погнався за недосяжним, а в тому, що в гонитві за примарним він втрачає справжні цінності, зумовлені мораллю й етикою. Комізм і в тому, що Мартин Боруля не бачить сміховинності своїх заходів. „Поки-то поставиш все на дворянську лінію, то й чуб тобі свердлом стане”, – з нетерплячою досадою говорить він.

Сміх І.Карпенка-Карого природний, живий, іскрометний, він вибухає раптово. В різних формах розкривається трагічна в своїй глибинній суті й комічна у своїх зовнішніх проявах гонитва Борулі за дворянством. І ту, й іншу сторони її драматург розкрив блискуче. Доречно буде зауважити, що прообразом Борулі послужив його батько, Карпо Адамович Тобілевич, і вся історія з „дворянством” – сімейна історія Тобілевичів.

Триєдиний принцип – простоти, правди, любові до свого народу – став для Карпенка-Карого основоположним. Але ніде, мабуть, він не виявився з такою силою, не дав такий блискучий, довершений результат, як у комедії „Мартин Боруля”.

Соціально-психологічні комедії продовжують і блискуче завершують два твори „Сто тисяч”, „Хазяїн”.

Якщо в першій п’єсі простежувалося становлення „хазяйственного мужика”, в „Ста тисячах” – його утвердження, то в „Хазяїні” – вся система господарювання мільйонера-землевласника. У комедії „Сто тисяч” знаходять своє продовження не лише тема, а й художні принципи її втілення, зокрема згадувана вже додаткова конфліктна лінія. Перший план драматичної дії – сюжетна лінія ста тисяч, яка знаходить своє вирішення: Калитку обдурено, він виявляє обман і зі словами „краще смерть, ніж така потеря” вішається, але домашні рятують його; трагікомічна кінцівка дає повне логічне завершення інтризі з купівлею багатим хазяїном Калиткою фальшивих ста тисяч. Ця лінія прекрасно обґрунтована, вона настільки виразна, в своїй основі, що набуває характеру своєрідної життєвої притчі про багатія, якому постійно „копиталу не хватає” і якого на цьому обдирають. Вона художньо вичерпує себе з розв’язкою комедії. І друга лінія, ширина – становлення сільської буржуазії. Як нового суспільного класу на зламі епох. Психологічне обґрунтування подій починається з відомого монолога Калитки в яві VI (дія перша). Калитка, на відміну від персонажів інших драм, взагалі не будує ніякої інтриги, – він статечно розкриває свої хазяйські задуми, прагнення, почуття. Характерно, що його почуття торкаються не так людей, як землі.

Як завжди І.Карпенко-Карий зосереджує увагу на життєвій: економічній, психологічній, моральній мотивації дій і вчинків персонажа.

Герасим не їсть і не спить через землю Смоквинова; його мучить думка про гроші і з’являється переконання, що сусіди-скоробагатьки добилися свого „нечистим путьом”, намічається навіть план, як можна реалізувати фальшиві гроші, і то зовсім не позбавлений життєвої основи.

„Легко по своїй землі ходить...”. У цій фразі одвічна селянська мрія про свій шматок землі. У ній і найбільше психологічне обґрунтування боротьби Калитки за збільшення землі й „копиталу”, тобто своєї ваги в суспільстві. Логіка Калитки – характерна логіка хазяїна, що порівняно недавно відірвався від селянства, а мораль його, як і вся життєва, побутова практика, що взагалі не відривалися від селянських. Маючи корені в селянстві, з якого вийшов і з якого черпає нові сили, він тягнеться, прагне дорости до великої буржуазії, крупних сільських аграріїв, „панів”.

Усі ці характерні для післяреформеного періоду явища, їх складне переплетіння, яке не затушовувало, провідних тенденцій суспільного розвитку, всю панораму українського села, ми й бачимо блискуче відтворення у комедії „Сто тисяч”.

Намітивши інтригу з покупкою Герасимом ста тисяч фальшивих грошей, автор не прагне прив’язати до неї всі події і, таким чином, звести провідну тему п’єси до того, аби наголосити, що великі господарства створюються лише „нечистим путьом”.

Жорстока експлуатація наймитів, думка оженити сина Романа з дочкою мільйонера Пузиря, водночас обіцянка синові, що одружують його з коханою дівчиною – наймичкою Мотрею (аби вона краще працювала), стосунки з кумом Савкою і використання його в справі з розміном „фальшивих грошей”, уся безліч справ, турбот мають одне спрямування – стати багатим. Афера з покупкою ста тисяч стає просто **однією з можливостей**, дуже виграшною, хоч і ризикованою „комерчеською справою”, вона втрачає свою виключність і остаточність.

П’єса закінчується провалом афери з Невідомим, одуренням Герасима й Савки і спробою самогубства Герасима Калитки. Самогубство не відбувається – Копач рятує хазяїна, виймає з петлі.

Третім, завершальним щаблем серед „драм стяжання” є комедія „Хазяїн” – явище оригінальне, що ми з повним правом можемо вбачати у п’єсі початок драматургії новаторської, в якій зображення суспільного життя в його провідних тенденціях стало всеохоплюючим. Рівень типізації зображувальних явищ перевершив попередній; це нова якість: реалізм, який „витончився до символу”. І разом з тим важко знайти інший твір, де життя було б у такій мірі позбавлене художньої умовності, було б таке барвисте в своїй конкретності, в передачі інтересів людини, відповідало б формам самого життя, як тут.

З чисто драматургічної т.з. п’єса може сприйматися як камерна, сімейна: всі події відбуваються в родині Пузиря, вузьке коло дійових осіб – його рідні, знайомі, найближчі помічники; вся п’єса – будні, які показують, як крутиться „хазяйське колесо”. Це своєрідна хроніка, „картини життя”, де немає, по суті, ніякої наскрізної драматичної інтриги взагалі. Літературознавці це завжди відзначали: „Компонування п’єси навколо центрального персонажа і цілковита байдужість щодо сюжету ще яскравіше виявляється в „Хазяїні”.

Драматична напруга пронизує твір від перших реплік, вона зростає й моментами набуває величезної сили; тільки в основі її не боротьба двох персонажів чи навіть двох груп персонажів, а нещадна боротьба капіталу за новий уклад життя, повну суспільну перебудову. І.Карпенко-Карий сам процес капіталістичного збагачення зробив основою драматичної дії. Звідси й епічна глибина, і драматична напруга і динамізм твору.

П’єса має кілька сюжетних ліній: вся структура її нагадує оркестр, де кожен персонаж веде свою партію, – інакше кажучи, проводить і утверджує в житті осібні інтереси, свою комерцію. Феноген („права рука хазяїна”, Григорій Мойсеєвич Маюфес, (який у п’єсі „Хазяїн” ще був Гершком) ділки, які активно багатіють, живучи „з розумом”. Бізнесменів цікавить не моральний бік справи, а лише реальність, можливість її здійснення, – саме це вони спокійно й діловито обговорюють, враховуючи свою вигоду, і можливий ризик.

З художньою силою й переконливістю розкриває драматург страхітливу силу „нових хазяїв” села. Сила ця виявляється і в безжалісному визиску наймитів, і у вмінні організовувати й здійснювати „комерчеські гендлі” з такими ж ділками, – нарешті у величезній активності, повсякчасному нарощуванні „обертів” хазяйського колеса. Сила ця – і в повній неперебірливості в засобах, байдужості до питань моралі, етики, навіть зовнішньої пристойності.

В літературознавстві давно утвердилася думка про комічну, навіть курйозну рису мільйонера – скупість, дріб’язкову ощадливість у питанні власних потреб (старий кожух, халат і т.д.). Але ця риса здатна етапувати лише вчорашню гімназистку Соню та дещо її матір. Феноген же із захопленням говорить Маюфесу: „Халат мільйонера! Бачите, як багатіють. Ще отакий є кожух, аж торохтить! Нового купувать не хоче, а від цього халата і від кожуха, повірте, смердить! Он як люде багатіють, учиться!”

Відчуття власної сили й значущості, того, що й „у рогожі всі пізнають” пояснюють небажання щось міняти у своїх звичках. Сила і гнучкість пузиря виявляється і у вмінні „оцінити обстановку”, осмислити свій новий стан, тверезо зважити вимоги життя щодо себе. Я.Мамонтов писав: „Навіть найяскравіші побутові комедії І.Тобілевича наскрізь просякнути моральним відношенням до персонажів, що його Калитки та Пузирі були не лише черствими, некультурними хижаками-експлуататорами, але й передовими (на той час) господарями; що Харетоненки та Терещенки утворювали велике капіталістичне виробництво в сільському господарстві; що в діалектичному розумінні це була позитивна сила, економічний рушій того часу, коли Україна ліквідувала пережитки феодалізму і переходила до капіталізму; що справа не в характері цих персонажів, а в самому „хазяйському колесі”, в його закономірному, історично неминучому ході”.

У п’єсі показані й опозиційні сили з інтелігентських кіл. Це вчитель гімназії Калинович, а також вихована ним і закохана в нього Соня, дочка Пузиря.

Програма Калиновича – просвітительство, культурна робота. У цьому суть мирної програми драматурга на шляху перетворення суспільства, зміни відносин у ньому. Калинович є носієм поглядів автора, він не утопіст і не революціонер. Спокійний і поміркований, уникаючи конфліктів з власть імущими, учитель мріє про власне щастя, не цураючись думки про добробут і життєвий комфорт.

Є у п’єсі й інша сила, потенційно могутня, здатна зруйнувати, знищити всі плани хазяїнів. Епізодично, але дуже виразно показано у п’єсі зростання активності найманих робітників – батраків.

Наприкінці п’єси наймит розповідає Пузиреві про бунт у Мануйлівці, що виник через скорочення кількості найманих робітників і зниження цін на робочі руки, вкрай поганого харчування. Цей бунт – зародок селянських заворушень і страйків, що передували подіям революції 1905-1907 рр. Бунт драматург не показує – про нього розповідає очевидець. Так вступає в дію ще одна, реальна сила, яка здатна якщо не зупинити, то хоча б загальмувати рух „хазяйського колеса”.

Цю незламну, жорстоку силу хазяїна Тобілевич урівноважує думкою про слабкість життя, в тому числі й життя Пузиря. Це відбувається в фіналі п’єси, де жалюгідно й несподівано гине могутній Пузир: погнавшись за гусьми, впав і дістав смертельне запалення.

Тему „підпанків”, органічно пов’язану з темою грошей, капіталу, з одного боку, і станових змін – з іншого, своєрідно продовжують комедія в діях „Суєта” (1903) і „протяг” її – комедія „Житейське море” (1904).

Концепція позитивного героя у творах письменників ХІХ століття великою мірою складалося під впливом того, який шлях суспільного розвитку вони вважали можливим: еволюційний чи шлях революційної боротьби.

І.Карпенко-Карий, почавши з образу бунтаря, „дав” його появі певне обґрунтування. Бурлака Опанас Зінченко випадково з’являється у селі, яке кілька років як покинув. У справі з Мих. Мих. він веде себе сміливо й незалежно, викриває й засуджує старосту і всю його зграю. Це психологічно виправдано, адже Опанас не обплутаний „Цупкою ниткою лихварською чи будь-якої іншої залежності, не боїться підняти голос проти кривди і новітніх кривдників”. Отже, сила цього героя. Здатність активно протистояти суспільному злу великою мірою зумовлені його незалежним становищем.

В комедії „Хазяїн” письменник теж виводить на кін найманих робітників-бурлак, але у вигляді мало диференційованої маси.

Отже, Карпенко-Карий відтворив образ бунтаря, але він не став визначальним в його творчості.

Ліберально-народницький рух породив мрію про тип нового господаря на селі: людини, яка поєднала б фахові знання, освіченість, практичний розум з бажанням служити народові, поліпшити його долю. Саме цей тип і приваблює І.Карпенка-Карого. Образ такого героя письменникові вдалося змалювати в драмах „Понад Дніпром” і „Чумаки” (Мирон Серпокрил і Віталій Нерук); окремі риси його бачимо в „Розумному і дурні” (Данило Окунь), в „Чортовій скалі” (Марко Могильний), „Батьковій казці” (Никодим Михайлович), в комедіях „Суєта” і „Житейське море” (Карпо Барильченко). Суспільний ідеал його виступає ясно й недвозначно: це природний, без катаклізмів шлях капіталістичного розвитку, але організований і скоригований законом і, головне, дійовою волею нових громадських діячів, культурних господарів, освічених, чесних, зігрітих любов’ю до селянина.

Наполегливо шукав драматург засоби, які допоможуть перетворити світ визиску й наруги на світ гуманних і справедливих людських відносин, палко вірив у можливість безкровного шляху до поліпшення життя – на засадах гуманізму.

Особливу сторінку творчості І.Карпенка-Карого становлять його історико-романтичні п’єси – драма „Бондарівна”, комедія-жарт „Паливода ХVІІІ ст.”, мелодрама, яку автор називав драматичною поемою „Лиха іскра поле спалить і сама щезне”, трагедія „Сава Чалий”.

П’єси Карпенка-Карого на теми з історичного минулого України відносяться до творів романтично-побутової системи, ознаки якої:

* орієнтація на театр;
* яскрава видовищність.

Автор майже ніколи не використовує суто романтичних можливостей сюжету, а намагається на романтичній сюжетній канві вишити реалістичний малюнок того чи того персонажа, тих чи тих подій.

Прагнення Карпенка-Карого показати людину в руслі складного драматичного й героїчного часу, представити наслідки її діяльності укрупнено, з відстані віків, викликало до життя досить значний пласт його історико-романтичних творів. У традиціях романтичного мистецтва долі героїв злиті з великими історичними подіями; реаліями: з долею Вітчизни і народу. Це великою мірою надає характерам драматичним колізіям, вчинкам персонажів понадособового сенсу. Ніби відтіняючи „драми страждання”, „глитайські” душі й характери, включені у рух „хазяйського колеса” І. Карпенко-Карий основою драматичної дії більшості п’єс цього плану робить історичну боротьбу народних мас України за визволення проти польської шляхти, боротьбу, що незабаром вилилось у могутній всенародний рух – визвольну війну 1648-1654 років.

Першою в цьому ряду стоїть „Бондарівна”, драма героїко-романтичного змісту.

Драматична інтрига п’єси – любовного, інтимного плану. Дочка козака Бондаря, Тетяна, зачарувала своєю красою і незалежною, гордою вдачею і козака Тараса (що прибув із Запорізької Січі з важливим завданням до її батька), й односельчанина молодого парубка Дениса, і шляхтича Герцеля, і пана старосту – польського графа Миколу Потоцького. Високі, сильні й чисті почуття протистоять ницим пристрастям, розбещеності й жорстокості. Ця інтрига допомагає драматургові створити яскраву, колоритну картину тогочасної доби – гострі історичні зіткнення, напружену драматичну боротьбу двох станів: польської шляхти та українського селянства й козацтва.

Вже в цій драмі повною мірою виявляє себе романтизм нового типу, в якому винятковість характерів, драматичних ситуацій обґрунтовано як з точки зору соціальної, так і психологічної.

Драматична напруженість п’єси зумовлена складним історичним часом – переддень визвольної війни під проводом Б.Хмельницького. Це був час, коли точилася жорстока боротьба козацтва з польською шляхтою, з Туреччиною, коли в боротьбу включалися широкі народні маси. Не про особисті, а про всенародні інтереси говорять, ними живуть герої українці у „Бондарівні”.

Це виявляється вже в широкій експозиції твору. В дії першій розкриває наростання народного гніву проти панів і підготовку до повстання. Усі сцени, які допомагають уявити історичне тло подій, докладні і широкі; передається загальний настрій, тональність епохи; драматург ніби протягує ці моменти, не поспішаючи переходити до прямих подій.

Відзначимо, що ідея самопожертви в ім’я народу утверджується без зайвого пафосу, спокійно й виважено: в історичному тлі подій, всій атмосфері суспільного життя на Україні напередодні визвольної війни 1648-1654 років. Автор віддав значно більше уваги, ніж драматичному любовному конфліктові, виписав їх ретельніше й переконливіше.

Продовженням мотивів „Бондарівни” стала драма „Лиха іскра поле спалить і сама щезне”. Події в ній автор відносить до ХVІІІ століття. Власне історичних подій в п’єсі немає, є лише згадки і розповіді про них. І хоча події ніде прямо не змальовуються, а подаються засобом ретроспекції, – все ж вони коригують стосунки і поведінку героїв, визначають їхні взаємини і вчинки, розкривають характери. Історичні події у п’єсі подаються як певне тло для розкриття стосунків особистих, любовних, родинних: саме останні складають драматичну інтригу, виводячи на перший план проблеми етичні й моральні. Як і в п’єсах соціально-психологічного плану, суть інтриги викладена заздалегідь, у вступному монолозі централізованого персонажа.

З підступними намірами прибуває запорожець Юліан до мирної оселі „значного козака” Платона: він хоче посватати його сестру, згодом убити брата і привласнити його немалі надбання. Підготувавши підступне вбивство Данила Гордієнка, який відчував фальш у поведінці Юліана, він готує друге вбивство – Платона. Отруту, нічого не відаючи, має подати братові Ялина. Та злочин не здійснюється: Платон розгадує підступний намір і викриває Юліана. Розуміючи свою безвихідь, Юліан кінчає життя самогубством.

У драмі використані різноманітні атрибути романтичного письма: підступні й злочинні задуми, віщі передчуття й сни, чаклування відьми-чарівниці, різні дивовижні повороти долі і водночас сильні, колоритні характери, сильні бурхливі почуття. Завершується п’єса гостродраматичними сценами самогубства Юліана і божевіллям Ялини.

Незважаючи на мелодраматизм подій і ситуацій, які суттєво знижують художній рівень п’єси, драматург зробив значний крок у поглибленні психологічної характеристики героїв та загальної композиції твору (драматизм і динамічність дії, складне, але логічне переплетіння сюжетних ліній; злагодженість, вміла сценічна організованість усього матеріалу).

Вищим зразком історичної романтико-героїчної драматургії І.Карпенка-Карого, стала трагедія „Сава Чалий”. Високу оцінку твору першим дав І.Франко.

Робота над твором тривала понад рік (1898-1899), опублікована вперше в журналі „Киевская старина”. Традиційно ця трагедія І.Карпенка-Карого починається з простої експозиції – численних розповідей про безчинства польської шляхти по селах, про зростання податей і форм одробітку, про наругу, жорстокість. У творі органічно поєдналися морально-людський і соціально-історичний аспекти зображення особи.

З позицій свого часу драматург розв’язує також проблему „народ і вождь”. Герой здатний стати ватажком лише коли він глибоко пройнявся турботами народу. Сава, освічений, шанований за розум і сміливість, ім’я якого було символом народної боротьби, помсти за кривду, – безжалісно позбавляється довіри, відсторонюється від керівництва тоді, коли маси не сприйняли його поміркованості, а зрозуміли її як нерішучість, вагання. Гайдамаки, переконані, що боротьбу народну Сава хоче замінити політикою вичікування „слушного часу”, відходять від нього. Закономірно з гущі народної піднімається новий герой – Гнат Голий – одна плоть і кров з народом. В героїко-романтичному дусі змальовано драматургом бурхливі перипетії боротьби, трагіко-романтичними є сцена з безіменним гайдамакою, який приречений на люту смерть, знущається з панів і самого гетьмана, сцена загибелі Сави Чалого від руки колишніх побратимів, сцени-розповіді про панську розправу з селянами в Немирові, про гайдамацькі напади.

Привертає увагу те, як малює І.Карпенко-Карий селянство і гайдамак, з одного боку, і шляхту – з другого. Народові притаманна висока моральність: тут сильні вияви співчуття і співпереживання через чужу біду, праведні біль і гнів через людську солідарність; натомість поведінка шляхтичів відштовхує невиправданою садистською жорстокістю (Жезніцький, гетьман Потоцький, Шмигельський).

Творчість І.Карпенка-Карого являє свій дивовижний обшир і глибину. В статті-некролозі „Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)” надрукованій у „Літературно-науковому віснику” 1907 року, І.Франко писав: „Чим він був для України, для розвою її громадського і духовного життя, се відчуває кожний, хто чи то бачив на сцені, чи хоч би лише читав його твори; се зрозуміє кожний, хто знає, що він був одним з батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література та якому щодо ширини і багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки Росії, але й інших слов’янських народів...

Цілість драматичної творчості Карпенка-Карого наповняє нас почуттям подиву до його таланту. Обняти такий широкий горизонт, заселити його таким множеством типів міг тільки першорядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя”.

Давши високі художні зразки в усіх класичних жанрах – драми, комедії, трагедії – Карпенко-Карий у кожному творі порушував серйозні проблеми свого часу – політичні-соціальні, морально-епічні, широким і впевненим пензлем малював картини суспільного життя в їх найсуттєвіших проявах і тенденціях.