

Олена БУРЯК,
кандидат філологічних наук,
доцент Кіровоградського
державного педагогічного
університету ім. В.Винниченка

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО

УДК 821.161.2-2.09“18”М.Кропивницький:17.035.3

Авторка статті аналізує художньо-стильові особливості драм М.Кропивницького, простежує віддзеркалення в його творах українського національного характеру, доходить висновку про виразну національну основу у творчості драматурга як на змістовому, так і на формальному рівні. Також акцентує на проблемі українського театрального глядача, його слабкій готовності сприймати національний театр.

Ключові слова: культурно-історичний процес XIX ст., українська національна свідомість, український характер, менталітет, фольклор, невизначеність конфлікту, проста фабула, традиційна сюжетна схема.

Творчість М.Кропивницького в контексті української драматургії засвідчує реалізацію магістрального напрямку розвитку культурно-історичного процесу XIX ст. – формування української національної самосвідомості, утвердження українства.

За влучною характеристикою М.Кропивницького, український театр, що є «матір'ю проплаканого народу» [5; 85], театр, котрий «постійно переслідують, постійно кривдять, постійно зневажають» [5; 99], функціонував у надзвичайно складних суспільно-історичних умовах. За свідченнями І.Крип'якевича, «все, що носило український характер, мало на собі присуд смерті» [2; 598]. Та, попри це, театр виконував роль каталізатора й корелятора суспільних процесів, здійснював важливу націєтворчу місію.

М.Кропивницький та інші прогресивні театральні діячі, зокрема Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький, Панас Саксаганський, виконували місію творення нації з огляду на демократичність театального мистецтва, його запрограмованість на безпосередній, живий, а тому особливо ефективний контакт із реципієнтом.

Важливу роль у цьому процесі відігравала українська мова – самоідентифікатор українського народу. Обстоювання права спілкуватися з глядачем рідною мовою було як художньо, так й ідеологічно зумовленим. У такий спосіб відбувалася інтимізація контакту між українським актором і українським глядачем, адже, на думку О.Забужко, «рідна, материнська мова... розцінюється як форма інтимності, “духовного роздягання”, яке можна собі дозволити лиш перед близькою людиною» [1; 128]. І хоча несприятливі історико-політичні обставини (Валуєвський циркуляр 1863 р., Емський указ 1876 р.) обмежували функціонування української культури, відводячи їй «легальну нішу для імперськи лояльного, музейно-етнографічного резервату» [1; 590], наші драматурги зуміли яскраво презентувати українство не лише на батьківщині, а й у театрах Петербурга, Курська, Саратова, Ростова-на-Дону [6; 27]. Більше того, реалістичний театр М.Кропивницького конку-

рував із російським імператорським театром, і, за словами драматурга О.Островського, глядач «лавиною сунув в український театр, де показувалося мужицьке життя» [цит. за: 6; 24]. П.Саксаганський згадує, що гастролі української трупи завжди мали великий успіх, зокрема у вересні й листопаді 1897 р. у Москві. Більшість російських театральних діячів високо цінувала сценічні здобутки українських колег, про що свідчить, зокрема, такий красномовний факт: московські актори «...часто бували на виставах. Коли, наприклад, ішла п'єса “По ревізії”, то з каси приходило прохання від артистів по телефону: “задержати немного ревізію, разгрімимуремся – приедем”» [8; 124].

Осмислюючи здобутки М.Кропивницького в театральному мистецтві, варто звернути увагу на визначальний творчий орієнтир митця: *художнє осягнення українського характеру, презентованого через варіювання моделі українського менталітету, з метою донесення до глядача надії – ствердження потенційних можливостей українського народу стати високорозвинутою нацією*.

Герої М.Кропивницького – яскраве втілення українського народного характеру. Кожен із них має домінанту, так званий особистісний стрижень, що зазвичай виявляє одну з ознак українського менталітету.

Як відомо, український менталітет належить до жіночого типу, тобто вирізняється консервативним началом та емоційністю. Мотивуючи формування українського менталітету природними, історико-культурними чинниками, А.Бичко визначає такі його риси: *антеїзм*, зумовлений «емоційно-шанобливим ставленням до землі, рідної природи, що знайшло свій практичний вияв у надзвичайній працездатності й працелюбності українського народу», сприяло виникненню його «поетичного бачення» [9; 229]; *індивідуалізм*, «поєднаний з ідеєю рівності, поваги до окремішнього індивіда та його свободи, гостре неприйняття деспотизму, абсолютної монархічної влади» [9; 229]; *екзистенційно-кордоцент-*

рична сутність української ментальності, а саме «екзистенційно-межове» світовідчуття – гостро-емоційне переживання сьогодення, життєлюбність, поетичне, лірично-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, пріоритет «серця» над «головою» [9; 230].

У своїх творах М.Кропивницький акцентував саме ці риси українського менталітету, найчастіше – антеїзм та екзистенційний кордоцентризм. Часто вони тісно переплітаються, як, наприклад, у світовідчутті Семена Мельниченка – героя драми «Дай серцю волю, заведе у неволю». Його ліричний вступний монолог – звертання до «рідної оселі, дорогої країни» як до живої істоти, що була «сумна, невесела», а тепер «знов звеселіла, знов пишається в скиртах та стогах, знов хати завітчалися і потонули в зелені... мов лебеді на безкраїм морі» [4; 23]. Любов до батьківщини герой осягає як іманентну властивість, як даність: «Чи знайдеться ж у світі хоч одна людина, щоб не закохалась на цей любий, тихий та веселий рай?» [4; 23]. Символом зв'язку з рідною землею, любові Семена й Одарки є верба, яку закохані посадили біля хати дівчини [4; 24].

Майже в кожному творі М.Кропивницького введено образ працьовитого господаря, який із турботою, що часто переростає у справжню любов, ставиться до своїх надбань: Антон Завада («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), Кіндрат Балтиз («Олеся»), мірошник Максим Кукса, коваль Степан Дранко («Пошились у дурні»).

Важливо, що драматург фокусував свою увагу не тільки на продуктивних, а й на руйнівних началах українського характеру. Автор переконливо змальовує тип героя-індивідуаліста Йосипа Бичка («Гли тай, або ж Павук», 1882), котрий прагне утвердитися в ролі господаря життя. Саме тому він зациклений на ідеї збагачення, гроші для нього не самоціль, а засіб досягнення життєвої мети: «Нащо ж і гроші тоді, на бісового батька вони, коли за них не можна купити увесь світ? Спалить їх тоді, в воду жбурнуть, на вітер пустить!..» [4; 204]. Таким чином письменник показує, до чого може призвести гіпертрофованість однієї з рис українського національного характеру. Принагідно зауважимо, що аналогічний спосіб художнього осмислення типу господаря властивий І.Карпенкові-Карому («Хазяїн», 1900), але образ Пузиря більш цілісний і стереоскопічний, що забезпечується насамперед діалектичним поєднанням індивідуалізму з іншими рисами українського національного характеру – антеїзмом і кордоцентризмом.

У характерах героїнь – Оксани («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), Одарки («Дай серцю волю, заведе у неволю»), Олеси з однойменної драми домінує кордоцентризм, що випливає з логіки (так і хочеться сказати – «алогічності») жіночого характеру, є іманентною ознакою жіночої психіки.

Почуття керують учинками героїнь М.Кропивницького: Стеха («Гли тай, або ж Павук») «...послухала колись нерозумного серця і пішла на гріх» [4; 202], Оксана («Доки сонце зійде, роса очі виїсть») любить панича щиро і безоглядно: «Люблю, люблю, люблю!.. Губіть або милуйте, я в вашій волі. (Цілує його (Бориса. – О. Б.).)» [4; 144]. Дівчина переживає любов як цілковите самозречення, розчинення в коханому: «А моє серце – його серце, моя душа – його душа, моє життя – його життя. Він помер задля мене, і я вже наполовину мертва!.. Він був моєю думкою, моєю молитвою, моїм світом... Серце моє, чи є ти в грудях, чи нема? Я не чую тебе!..» [4; 162].

У драмі «Дай серцю волю, заведе у неволю» М.Кропивницький створює чоловічий варіант характеру з кордоцентричною домінантою – образ Микити. Безнадійно закоханий парубок не здатен керувати своєю фатальною пристрастю, яка штовхає його спочатку на злочин (замах на нареченого коханої), ламає життя (в'язниця, смерть батьків) і врешті-решт призводить до загибелі. Психологічний вимір образу – дослідження трагічних наслідків гіпертрофованого кордоцентризму – визначає центральну сюжетну лінію – долю Микити.

У художній концепції М.Кропивницького серце – мірило цінності, досконалості людини: Балтиз («Олеся») хоча і не поділяє поглядів своєї доньки, проте пишається нею: «Серце у неї золоте, правдиве... Нам з нею не рівнятися... І вродиться ж таке!.. Дивина!..» [4; 339]. Олена («Гли тай, або ж Павук»), розмірковуючи над фальшивим листом – повідомленням Андрія про його нову любов, здивовано запитує: «А де ж він знайде таке серце?..» [4; 207].

Для яскравого зображення рис українського національного характеру письменник активно використовував надбання українського фольклору. За спостереженням І.Франка, «пісні, жарти, приказки і вигадки, мов перли-самоцвіти, сиплються безкінечною многотою...» [10; 146]. І.Крип'якевич захоплювався мовою творів М.Кропивницького, що «іскриться від народних приповідок та прислів'їв» [2; 381].

Актуалізація елементів усної народної творчості забезпечувала митця потрібним спектром виразально-зображальних засобів, полегшувала встановлення контакту з глядачем. Сценічне дійство було близьке й зрозуміле як на ідейно-змістовому, так і на формальному рівні не лише завдяки актуальному для глядача ідейно-змістовому наповненню, а й через залучення системи художніх прийомів та засобів, аналогічних фольклорним або запозичених із фольклору.

Насамперед глядач легко впізнавав типових, знайомих ще з інтермедій героїв: наділена всіма можливими чеснотами, обдурена багатим нелюбом селянська дівчина і її чесний, порядний, але бідний

жених (Одарка і Семен – «Дай серцю волю, заведе у неволю», Олена і Андрій – «Глитай, або ж Павук»), аморальний, жорстокий багатій (Микита – «Дай серцю волю, заведе у неволю», Йосип Бичок – «Глитай, або ж Павук»), вірний друг, помічник нареченого, кмітливий парубок (солдат) (Іван – «Дай серцю волю, заведе у неволю») та ін.

У творчому доробку М.Кропивницького є і цікаві авторські сюжетні варіації, що розробляються у фольклорних традиціях: драматичне кохання героїв, котрі належать до різних соціальних станів (Оксана і Борис – «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», Олесь і Влас – «Олесь»).

Інколи герої драматурга дублюють схематичних дійових осіб, повторюючи в розширеному варіанті анекдотичний сюжет інтермедій. У п'єсі «Пошились у дурні» використано гумористично забарвлену образну паралель: мірошник Максим Кукса, його донька Оришка, наймит Антон – коваль Степан Дранко, його донька Горпина, наймит Василь. Сам автор прагне наголосити на спорідненості з інтермедійною традицією, визначаючи жанр твору як «Шутка-оперетка в 3 діях».

Особливу функціональну роль у творах М.Кропивницького виконує українська народна пісня. Безперечно, використання пісенних елементів, зміна прозового мовлення на віршоване, тобто зміна ритму мовлення, розраховані передусім на утримання уваги глядача, але водночас пісня виконує й інші важливі функції, органічно втілюючи ідею українського національного характеру. Пісенний твір в устах героя розширює сюжетну перспективу чи то в реальному, чи то в уявному плані, що засвідчує особливу чутливість, вразливість персонажа.

Уведена в контекст драми українська лірична пісня найчастіше відтворює настрій, переживання героїв, нюансуючи й поетизуючи їх. Через ліричну пісню «За тучами, за хмарами...» Маруся («Дай серцю волю, заведе у неволю») [4; 47, 48] ділиться своїми переживаннями, що спричинені нерозділним коханням. Фольклорний твір озвучує потаємні думки й бажання героя, як, наприклад, пісні Власа («Олесь»), де виражено щире, глибоке почуття до дівчини, недоступної через соціальні перешкоди [4; 300, 334]. Гармонійно поєднуються з піснею «Шумлять верби в кінці греблі...» роздуми Олени («Глитай, або ж Павук») про її зраду коханому [4; 207, 208]: жінка приміряє до себе типову ситуацію розлуки з коханим, відображену в пісні, й болісно переживає свою невідповідність ідеалу вірності. А щоб показати апогей розвитку почуття, коли любов переростає у ненависть, драматург використовує фольклорні жанрові формули голосіння та замовляння. Обманута Олена, перебуваючи в напівбожевільному стані, стані афекту, зичить своєму милому: «Бо-

же, покарай Андрія, пошли на нього невимовне лихо, щоб не мав він ні хвилини супокою, ні жодної хвилиноньки світлої!.. Окрути серце його гадиною шипучою, щоб пила з нього кров по рісочці, доки й віку його!.. Оповий його спокій чорною хмарою, влий в його душу вогню пекельного, щоб тліла вона не стлівала, щоб горіла і кипіла смолою смрадною... (Падає на лавку.)» [4; 206]. Втрату коханого героїня сприймає надзвичайно гостро, як загибель, а зраду – як смертельний, непростий гріх.

У драмі «Олесь» почуття, переживання головної героїні проєціються на природу. Специфіка драми зумовила застосування цього художнього прийому, спорідненого з фольклорним паралелізмом, у зовнішньому монолозі дівчини, яка болісно переживає непорозуміння із Власом: «І день сьогодні, мов на злість, який невеселий, ніби зовсім осінній: пташки в саду не щебечуть, лист на дереві поблід, і травиця не красується і пахощів не розпуска... де ще та зима, а навкруги неначе почина все дрімати» [4; 334].

Несподівано, оригінально використовує Кропивницький жартівливі українські народні пісні. Їхні фрагменти в поєднанні з уривчастим емоційно наснаженим мовленням Олени експлікують психічний злам героїні, зміст фольклорних творів контрастує з переживанням зради коханому й допомагає відтворити неадекватність поведінки героїні.

Жартівлива пісня може приховувати справжні переживання персонажа, забезпечувати виникнення маски, очікуваної оточенням (пісня-нісенітниця «Ходить гарбуз по городу...» [4; 62], скомбінована з інших творів, і жартівлива пісня «Ой їхав я поза током...» [4; 65, 66], що її виконує Іван («Дай серцю волю, заведе у неволю»), намагаючись, з одного боку, приховати власне сум'яття, хвилювання, адже він зважився піти в рекрути замість свого одруженого друга, а з другого – зняти етичний момент вияву вдячності Одарки й Семена, сімейне щастя яких він рятує). Жартівлива пісня виконує й характеротвірну функцію, «оживлює» образи, надаючи їм неповторного колориту, акцентуючи оптимізм, веселу вдачу героїв (Іван – «Дай серцю волю, заведе у неволю» [4; 27, 41, 92], Пріська – «По ревізії» [4; 246]).

У «шутці-оперетці» «Пошились у дурні» пісенні партії героїв відіграють важливу роль, поєднуючи перелічені вище функції з функцією розвитку сюжету й деталізації змісту: експресивні пісенні діалоги закоханих Василя і Горпини [4; 102, 103], Антона й Оришки [4; 82, 83] рухають сюжет, надаючи йому ліричної забарвленості. Пісня з весільного фольклору, яку виконують дівчата на заручинах Одарки («Дай серцю волю, заведе у неволю») [4; 54], водночас демонструє красу українського обряду й відтворює нюанси тривожно-радісних, тужливо-обнадійливих переживань нареченої.

Художньо довершена українська народна пісня різко контрастує зі зразками кітчевого, так званого городського фольклору, – це «перли» городянсько-го шевця Гордія («Доки сонце зійде, роса очі виїсть») [4; 137], писаря Севастяна Скубка («По ревізії») [4; 244]. У такий спосіб утверджується ідея самодостатності й високої розвиненості української культури.

Слід зауважити, що фабула творів М.Кропивницького надзвичайно проста, коло персонажів зведено до мінімуму, наявні лише ті, що забезпечують розвиток сюжету. У драмах часто експлуатується традиційна сюжетна схема – зведення багатієм бідної дівчини («Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Олеся», «Глитай, або ж Павук»), розробляються популярні у фольклорі проблеми гріха і кари («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»).

Які ж причини цієї змістової простоти, а точніше, прозорості?

Як відомо, авторська ідея, проходячи кілька етапів своєї реалізації (авторський задум – ідея, втілена в художньому творі – ідея, сприйнята реципієнтом), інколи змінюється до невпізнаності, заперечуючи авторський задум. У побутуванні драматичного твору кількість щаблів, на яких ідея зазнає метаморфоз, більша: між твором і глядачем є ще два інтерпретатори – режисер і актор. Таким чином можливість трансформації початкової авторської ідеї значно більша. Отже, аби глядач міг адекватно сприйняти ідею-задум, автор змушений цілеспрямовано програмувати вектор її розвитку, звужуючи варіативне рецептивне поле, зокрема обмежуючи виникнення програмованих, а також блокуючи можливість виникнення небажаних підтекстів.

Естетична зрілість, культурна готовність пересічного українського глядача на той час була невисокою: у нього «нерви – вірьовки, а розум дитинчий» [5; 456], тому для реалізації націєтворчих завдань потрібно було особливо дбати про доступність художнього матеріалу, пропонованого для сценічного осягнення. М.Кропивницький у своїх «Спогадах про Бобринець і бобринчан» згадує розповідь І.Карпенка-Карого про московського актора І.Соболева та його сестру, які «приблудились» у Бобринець і «благали декотрих бобринчан-чиновників зорганізуватися в аматорське коло, щоб вистановлять спектаклі; але бобринчане не згодились, а інші навіть жахались та відхрещувались...» [5; 122], уважаючи це диявольською справою.

Національна заангажованість українського театру потребувала від драматургів надзвичайної уваги до ідейної наснаженості своїх творів і певною мірою зумовила традиційну для фольклору прозорість змісту й асоціативну передбачуваність дії зображально-виражальних засобів: «масовому слухачеві треба густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс би-

ла» [5; 456]. В останній чверті XIX ст. український професійний театр перебував на стадії становлення і насамперед виконував завдання налагодження зв'язку з глядачем, щоб у подальшому дбати про його естетичне зростання.

Цікаво, що, свідомо орієнтуючись на запити глядача з наївно-реалістичним типом сприймання, але водночас ідучи за логікою розвитку характеру своїх героїв, М.Кропивницькому вдавалося робити художні відкриття, що, як тонко підмітила Л.Мороз, наближають його твори до літературного екзистенціалізму [7; 391]. Наприклад, в «Олесі» (1891) порушено проблему соціального відчуження й самовідчуження особистості. Головна героїня наділена пластичним аналітичним розумом і керується високими морально-етичними принципами, має загострене почуття справедливості й прагне встановити її у стосунках представників різних класів, однак не може знайти способу досягнення своєї мети. Соціальний стан Олесі (донька заможного господаря) відчужує її від Уласа – бідного юнака, у якого вона щиро закохана, а її світоглядні орієнтири не вписуються в контекст буття заможних людей. Таким чином Олеся перебуває в ситуації суспільного відчуження: «...ні панянка, ні мужичка, ні богу свічка, ні чорту кочерга» [4; 278]. Соціальна належність дівчини заважає зреалізуватися їй як особистості, розкрити закладені природою здібності: нездійсненими лишаються бажання навчатися в пансіоні, змінити принципи суспільних відносин. У такий спосіб Олеся переживає ще й відчуження від свого «Я». Отже, М.Кропивницький (а пізніше й І.Карпенко-Карий через образ Івана в «Суєті», 1903) порушує проблему суспільного відчуження й самовідчуження особистості, яка в наш час має статус однієї з основних глобальних проблем людства поряд з екологічною, демографічною проблемою і на повну силу зазвучала в екзистенціалістів та постмодерністів. Автор акцентує цю проблему, використовуючи низку художніх прийомів: Олеся, хоч і заявлена (через назву твору) як головна героїня, перебуває не в центрі розвитку подій, а на так званій сюжетній периферії, рушієм же зовнішнього побутового сюжету є стосунки її батька Балтиза й поміщика Загрови.

Очевидно, саме така дисгармонія композиції, неузгодженість ієрархії образів і сюжету призводять до невизначеності конфлікту. На думку Л.Мороз, «у творі немає центрального конфлікту, навколо якого розгорталися б події» [7; 391]. Якщо говорити про зовнішній подієвий сюжет, то це, безперечно, так, але в драмі розкрито внутрішній конфлікт, що локалізується в душі Олесі. Вона – пасивна героїня, а тому її дії, спроби вплинути на зовнішній світ спорадичні й незначні, її реалізація обмежилася в основному озвученням мети (хоча треба взяти до уваги, що межа між зовнішнім і внутрішнім мовленням

героїв у драматичних жанрах умовна). Такий самовияв героїні надто слабкий, аби дати поштовх зовнішньому конфліктові, рухати сюжет драми.

Отже, у другій половині XIX ст. активізується культурно-мистецьке життя, що виявляється, зокрема, у формуванні професійного театру, насаженого українською національною ідеєю. Тут простежується загальна тенденція: розквіт театрального мистецтва в період кардинальних суспільних змін, коли з'явилася потреба ефективно донести ідею до мас.

Драми М.Кропивницького мають виразну національну основу, що реалізується як на змістовому рівні (типологія характерів є варіацією українського народного характеру, фабула побудована на основі подій із життя українців, домінує ідея утвердження українства), так і на рівні форми: український фольклор виступає потужним джерелом мотивів, сюжетів, художніх засобів і прийомів, причому спектр його використання дуже широкий – від уведення фольклорних елементів до використання алгоритму творення образу.

Творчість М.Кропивницького – самобутнє явище в театральній-драматургічному контексті XIX ст., що акумулювало надбання української культури й презентувало, очевидно, інтуїтивні відкриття, котрі засвідчили орієнтацію на нову художню стратегію – зосередження авторської уваги

на внутрішньому світі особистості. Специфіка творів М.Кропивницького зумовлена передусім болісною боротьбою двох первнів – урахування факту естетичної незрілості українського глядача й бажання драматурга донести до нього національну українську ідею, творячи нові драматичні форми.

Подальші моделі світової театральної практики – модерний театр Л.Курбаса, раціональний театр Б.Брехта, театр абсурду (Е.Йонеско, С.Беккет), театр гротеску (Ф.Дюрренматт), театр свідомості (М.Фріш), постмодерний театр Р.Віктюка – відзначаються шуканнями нових варіантів духовного зв'язку з глядачем. Причому драматурги прагнуть створити ілюзію автономної самодостатності сценічного дійства, що набуває іпостасі паралельного, часто незбагненого світу, де глядач – не більш ніж випадковий спостерігач, котрий раптом розуміє, що перед ним – його психологічна проекція, хай і в умовній, метафоричній формі. Повернення до людського «я», його пізнання, а тоді вже перетворення світу навколо – така зміна сучасних драматургічно-театральних орієнтирів. Чи не в цьому криється причина повільного (якщо не сповільненого), важкого поступу у сфері театру? Надто діткливим виявився предмет художньої обсервації, надто складними – шукання адекватної форми його осягнення.

Л і т е р а т у р а

1. Забужко О. Notre dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О.Забужко. – К.: Факт, 2007.
2. Історія української культури / за заг. ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 2002.
3. Кричак П. Марко Кропивницький. Нарис життя і творчості / П.Кричак. – К.: Дніпро, 1985.
4. Кропивницький М. Вибрані твори / М.Кропивницький. – К.: Дніпро, 1971.
5. Кропивницький М. Твори: в 6 т. / М.Кропивницький. – К.: Держлітвидав України, 1960. – Т. 6.
6. Мар'яненко І. М.Л.Кропивницький та його те-

атр / І.Мар'яненко // Минуле українського театру. – К., 1953.

7. Мороз Л. Марко Кропивницький / Л.Мороз // Історія української літератури XIX століття: у 3 кн. / за ред. М.Яценка. – К.: Либідь, 1997. – Кн. 3.

8. Саксаганський П. По шляху життя / П.Саксаганський. – К., 1935.

9. Філософія. Курс лекцій: навч. посіб. / І.Бичко, В.Табачковський, Г.Горак та ін. – К.: Либідь, 1993.

10. Франко І. Про театр і драматургію / І.Франко. – К., 1957.

До уваги передплатників!

Якщо ви не отримали передплачене видання, то зверніться із заявою до начальника свого поштового відділення, додавши ксерокопію квитанції про передплату. Таку саму заяву і ксерокопію квитанції надішліть також на адресу редакції: 02094, м. Київ, вул. Попудренка, 28, оф. 10.

*Нагадуємо, що за розповсюдження журналу відповідає
Державне підприємство «Преса»*