

**Н. П. МАЛЮТІНА**

Українська драматургія  
кінця XIX — початку XX століття:  
аспекти родо-жанрової динаміки

Одеса  
“Астропринт”  
2006

ББК 83.3(4Ук)5-46  
М 218  
УДК 821.161.2-2:82.09“1880/1920”

Рецензенти:

**М. М. Сулима**, доктор філологічних наук, професор, заступник директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України;  
**О. Д. Турган**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету;  
**Н. М. Шумило**, доктор філологічних наук, професор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Рекомендовано до друку Вченою радою Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.  
Протокол № 4 від 20 грудня 2005 р.

Художник обкладинки — **Т. Бєлоглазова**

4603010000-062  
М ————— Без оголош.  
318-2006

ISBN 966-318-523-6

© Н. П. Малютіна, 2006

*Присвячую пам'яті вчителя  
професора А. О. Слюсаря*

---

### *Від автора*

З глибокою щирою вдячністю повідомляю, що написання цієї монографії стало можливим завдяки сприянню *Каси ім. Юзефа М'яновського (Фонд підтримки науки в Польщі)*, яка надала мені тримісячну стипендію для опрацювання потрібної літератури у бібліотеках Польщі (з 15.02.2005 — 15.05.2005).

Особливу подяку висловлюю *доктору, проф. габілітованому Едварду Касперському* за офіційну підтримку мого подання на цю стипендію, цінні поради і зауваження щодо роботи. Щиро дякую *професору, док. габілітованому Марії Ольшевській, професору, док. габілітованому Дануті Уліцькій* за корисні консультації, можливість відвідувати лекції, обмін науковою інформацією.

## З М І С Т

---

Вступ	
Теоретико-методологічні основи дослідження	7
<b>Розділ I</b>	
<b>ХАРАКТЕР ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРОВИХ ФОРМ</b>	
<b>МІСТЕРІЇ І ТРАГЕДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ</b>	
<b>(КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)</b>	<b>27</b>
1.1. Спроба реконструкції жанрових ознак і естетичних вимог містерії	31
1.2. Рецепція метажанру трагедії	44
1.3. Пародійна стилізація містерії і трагедії	74
<i>Висновки</i>	89
<b>Розділ II</b>	
<b>ДЕСТРУКТИВНІ ПРОЦЕСИ ТА ЖАНРОВІ ЗМІНИ</b>	
<b>В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ І МЕЛОДРАМІ</b>	
<b>КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ</b>	<b>92</b>
2.1. Мелодраматизація історичної драми	96
2.2. Жанрові аспекти адаптації романно-повістєвого сюжету в українській мелодрамі	114
2.3. Психологізація мелодрами і проблема жанрового поліфонізму	128
<i>Висновки</i>	155
<b>Розділ III</b>	
<b>ДИНАМІКА ЖАНРОВИХ НАЧАЛ В КОМЕДІЙНИХ</b>	
<b>П'ЕСАХ: КОМЕДІЯ — ДРАМА — МЕЛОДРАМА</b>	<b>157</b>
3.1. Зближення і віддалення комедійного та мелодраматичного начал	160
3.2. Трансформація української сатиричної комедії у драму	178
3.3. Рух комедійних жанрових форм від “драматичних сцен” до трагікомедії	191
<i>Висновки</i>	208

Розділ IV	
ЕПІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ У СТРУКТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ ОДНОАКТНОЇ П'ЄСИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ. . . . .	209
4.1. Особливості епічного складу драматичної дії у одноактній драмі ідей кінця ХІХ ст. . . . .	215
4.2. Драматизація фольклорного наративу у одноактівці . . . . .	221
4.3. Алегорично-притчевий спосіб висловлювання в одноактних драмах . . . . .	227
4.4. Наративні стратегії драматичного жарту . . . . .	236
4.5. Засоби новелістичної композиції у драматичних малюнках, картинках, сценках . . . . .	246
4.6. Розширення функціональних можливостей ремарки в одноактівці . . . . .	253
<i>Висновки</i> . . . . .	261
Розділ V	
ФЕНОМЕН ЛІРИЧНОЇ ДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ОДНОАКТІВЦІ . . . . .	263
5.1. Візія в структурі одноактної ліричної драми . . . . .	268
5.2. Принципи мелійної організації дії у драматичних етюдах . . . . .	280
5.3. Символіко-сугестивна функція мовлення у ліричній драмі баладного типу . . . . .	288
5.4. Актуалізація ліричних жанрів у структурі одноактної драми . . . . .	297
<i>Висновки</i> . . . . .	309
<i>Загальні висновки</i> . . . . .	311
<i>Література</i> . . . . .	318

---

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ  
ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Донедавна українські дослідники змушені були доводити рівноправне становище нової української драми кінця ХІХ — початку ХХ століття в загальноєвропейському літературному процесі, пояснювати її запізнення у розвитку щодо західного європейського руху. За останні десятиліття з'явилось чимало праць, у яких долаються стереотипи “селянськості” й “етнографізму” української культури, обстоюється не лише органічність трансформацій української драматургії порубіжної доби, але і відстежуються елементи її авангардизму, зокрема в галузі форми [122].

На часі більш глибокий і предметний аналіз складних процесів формування жанрової парадигми української драматургії в умовах специфічного вибуху і по суті становлення її як культурного феномену світового масштабу. Плідним видається шлях вивчення родо-жанрових трансформацій української драми порубіжжя з урахуванням особливостей її розвитку в контексті світового літературного процесу. Об'єктивні соціально-культурні причини обумовили накладання різних художньо-естетичних систем мислення драматургів реалістичного, неоромантичного, модерністського спрямування наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. в умовах деструкції родових і розмитості жанрових категорій. Зауважимо, що ознаки руйнування жанрів виявились уже на рубежі ХVІІІ — початку ХІХ століть і, за спостереженнями Є. Чорноіваненка, пов'язувались із переходом літератури від риторичного стану до художнього [416, 38]. Дослідники переконливо доводять, що вже у романтичному типі літератури “...показники жанрової приналежності не охоплюють всі аспекти художньої структури творів”, а у самій основі структурної своєрідності жанрової системи реалізму закладено “...принцип відвертого розмивання міжжанрових меж” [336; 196, 198]. На зламі ХІХ — ХХ століть ці процеси набули чинності художнього мислення і стали закономірністю літературного процесу.

Дослідники драматургії цього періоду констатують відсут-

ність зв'язку між основними визначеннями роду і жанрів та виявленням родо-жанрових властивостей тексту. За спостереженнями А. Краєвської, жанрові назви драми доби модернізму використовувались як відповідна етикетка, "...пропозиція назви була інтерпретативною сугестією", що застосовувалась згідно з театральними уподобаннями читача (глядача) [472, 223].

У переважній більшості літературознавчих праць, присвячених еволюції і модифікації української драматургії, жанрові зміни обумовлюються впливом відповідного методу та ідеологічних чинників, і це пояснює певну обмеженість досліджень. Йдеться передусім про історико-теоретичні праці М. Возняка, Й. Кисельова, Н. Кузякіної, З. Мороза, П. Руліна, В. Сахновського-Панкєєва, Л. Стеценка, А. Шамрая, В. Шубравського та ін., у яких попри ідеологічну заангажованість знаходимо надзвичайно цікаві спостереження над історичним рухом української драми та поетикою драматичних текстів. Важливі висновки щодо подальшого розвитку і модифікації української драматургії містяться у роботах Л. Сафронової та М. Сулими, присвячених тим чи іншим аспектам давньої української драми. У сучасних дослідженнях В. Івашкова, П. Киричка, Ю. Косенка, Л. Мороз, С. Хороба глибокий історико-літературний аналіз існування і генези окремих жанрових різновидів драми не завжди охоплює формальні аспекти тексту, зокрема його структурні показники. До того ж сам предмет аналізу (світоглядно-естетичні засади художнього мислення, стильова специфіка романтичної або модерністської драматургії) накладав обмеження на дослідження таких літературних явищ, як рід, жанр, жанрові показники поетики тексту, що напряму не залежать від методу, естетичних поглядів автора, а обумовлені всією сукупністю іманентних чинників літературного процесу. Тому, попри ґрунтовні узагальнення щодо еволюції жанрів драми, в означену епоху не вдалось системно представити парадигматику родо-жанрових трансформацій української драматургії порубіжного періоду. Не дивно, що обумовлені ідеологічно-свідомісною орієнтацією драматургів оцінки А. Козлова та В. Працьовитого щодо еволюції та модифікації жанрів драми досліджуваного періоду здаються малопереконливими. Зокрема, сумнівними видаються висновки, у яких обстоюються переваги жанрового змісту як показника динаміки інших жанрових чинників [Див. 165, 288]. Хоча ми визнає-

мо зв'язок жанрової динаміки української драматургії кінця XIX століття з феноменом модернізму, виявленням художньої свідомості драматурга, що дається взнаки появою неоромантичної, символістської, неореалістичної чи експресіоністської драми, як переконливо довів у своїх працях С. Хороб [Див. 399], все ж вважаємо, що жанр — категорія доволі-таки консервативна. Її ознаки виявляються в тексті навіть всупереч певним установкам автора. Тому-то настільки тривкою є мелодраматично-комедійна традиція в українській драматургії впродовж кількох століть. До того ж, як це неодноразово підкреслювали дослідники, починаючи з Д. Чижевського, сама специфіка модернізму вбачається в еkleктизмі одночасно існуючих напрямів, стилів, течій, і тому системний аналіз родожанрової динаміки драматургії цього періоду не дозволяє обмежуватись лише тими текстами, у яких виразно простежуються модерністські ознаки, а поряд з ними виявляти спільні закономірності у жанровій природі п'єс реалістичного спрямування. Цілком зрозуміло, що жанрові модифікації в європейській драматургії порубіжного періоду пов'язуються дослідниками із формальними експериментами модерністської (символістської) драми, зокрема, домінуванням "...саме неміметичних (умовних) форм у новій драмі" [Див. 472]. Звідси і тяжіння до освоєння театралізованих форм культурної образності через звернення до синтетичних архетипів містерії, трагедії, вертепної драми, що як стилізація актуальної для вжитку форми, сприяло формуванню ціннісних уподобань глядача в період домінування традиційної української комедії, мелодрами, водевілю. Ці зрушення глядацьких стереотипів відбувалися в українській драматургії суголосно з тенденціями західноєвропейської "нової драми" Д'Аннунціо, С. Виспянського, Г. Гауптмана, Г. Гофманстала, Г. Ібсена, І. Б. Ейтса, П. Клоделя, М. Метерлінка, А. Стріндберга, О. Уайльда та ін. Зауважимо принагідно, що явище жанрового синтетизму певною мірою досліджувалося у працях, присвячених як окремим жанрам української драматургії (Л. Дем'янівської, Г. Доридор, Б. Мельничука, Л. Мороз, Л. Залеської-Онишкевич, Т. Свербілової, А. Речки, М. Кореневич, П. Мірошниченка...), так і жанровим системам драматургів (В. Гуменюка, Л. Мороз, Р. В. Кухаря та ін.).

Транстекстуальне звернення до жанрових архетипів містерії

і трагедії набувало в українській драматургії порубіжного періоду значення і форми утвердження національно-культурного смислу драматичної візії в її креативно-етологічній спрямованості. Інтертекстуальний характер жанрових означників сприймався, безперечно, як чинник культурологічного вписування української драми до світового літературного контексту. Подібне явище перенесення стратегій жанрових прототипів як активної норми у сучасному літературному процесі спостерігалось водночас у драматургії С. Виспянського, Г. Гауптмана, П. Клоделя, Т. Міцінського, М. Метерлінка та ін. Вважаємо, що, крім аксіологічних, ця закономірність відбивала дискурсивні властивості, які вбирали в себе родо-жанрову специфікацію драматургії.

Невипадково синтетичні драматичні жанри, означені “високою поетичною драмою”, з’являлися на основі лірики, поетичного театру слова: драматичні поеми Лесі Українки, трагедії В. Пачовського, ліричні драми-балади Ю. Липи. Відродження українського професійного театру у 80-х рр. ХІХ століття відбувалось у ситуації відповідної художньої зрілості лірики та епосу, а тому ліричне та епічне начала впливали на драму. Почасти в гетерогенній структурі драми порубіжного періоду ліричне начало утворювало основу драматичної конструкції через семантичну універсалізацію і узагальнення (зокрема, символізацію), синтезуючі властивості суб’єктності висловлення (монологізацію), візійність, редукцію зовнішньої дії і переваги внутрішньої дії (скажімо, сугестії настрою), мелійність композиції, роль поетичного слова. Ці явища певною мірою розглядалися у роботах Н. Кузякіної [187], С. Дивніча [98], Г. Дорош [106]. Слід зазначити, що в українській драматургії порубіжної доби жанрові модифікації помітно виявилися на структурному рівні. Деякі з них стали предметом аналізу М. Ласло-Куцюк [196].

Внаслідок особливого поширення від часів І. Котляревського жанрів комедії, комічної опери, мелодрами, водевілю, драматичного жарту та закріплення за ними читацьких уподобань між ними посилюються інтерактивні взаємини наближення, взаємопроникнення, поглинання різних жанрових начал одного в іншому. Причому, як переконливо довів О. Гончар, у драматургії І. Котляревського та Г. Квітки-Основ’яненка спостерігається “... явище схрещення жанрових ознак національних з інолітературними”... [75, 53]. Так скажім “Наталка Полтавка” ввібра-

ла жанрові риси західноєвропейської “міщанської драми”, російської комічної опери і традиції української інтермедії, що сприяли формуванню водевіля [75, 53]. В орбіту інтегративних зрощень близьких жанрових начал втягувались і більш віддалені з точки зору структурних властивостей жанри трагедії, історичної драми... Одне жанрове начало залишалось на маргінесі глядацько-читацького сприйняття, інше — створювало відповідну жанрову домінанту (як у випадку мелодраматичної експансії української історичної драми зламу ХІХ — початку ХХ ст.). Водночас у драматургії І. Франка, В. Винниченка (певною мірою М. Кропивницького та Л. Яновської) спостерігалось віддалення мелодраматичного начала через психологізацію драматичного дійства. Це, мабуть, пояснюється впливом західноєвропейського процесу епізації художнього мислення, який став помітним у другій половині ХІХ століття і в драматургії кінця ХІХ століття. Ця тенденція досліджувалась в аспекті родо-жанрових модифікацій Л. Мороз [244], О. Чирковим [419], А. Близнюком [28], праці яких стали значним внеском до розв’язання проблеми жанрової систематизації епічної драми порубіжного періоду. У контексті процесів епізації драматургії тенденції психологізації, сатиричності, параболічності закріплювались як видові ознаки драматичних творів. Це сприяло перетворенню комедійно-мелодраматичних жанрів у драму як жанр. Психологізація драматичної дії впливала на маргінальні віддалення мелодраматичного начала у п’єсах І. Франка, В. Винниченка, подекуди, але значно менше, Л. Яновської, О. Олесея, Я. Мамонтова, М. Кропивницького, і вони набували ознак психологічної драми. Інтерпретативною ставала і адаптація романно-повістевих сюжетів (особливо повістей М. Гоголя) в українській мелодрамі на зламі століть.

Відчувається спроба драматургів (зовнішньо зберігаючи ознаки фольклорної драми, ритуальності), олітературнити свої п’єси, наситити атрибутику “селянської п’єси — водевіля”, або, як її назвав І. Франко, “хлопської драми”, театралізацією драматичної візії. Невипадково одягнені у гуцульські строї селяни у мелодраматичних фразках Ю. Федьковича розігрували дійство, начинене алюзивністю шекспірівської інтриги.

З тенденціями епізації художнього мислення у другій половині ХІХ століття пов’язуємо ми і *особливу популярність близької до*

сценки, картинки, новели-образка одноактної драми, у якій завдяки сконденсованості форми, інтенсивності дії відчутно помітні експериментаторські стратегії драматургів. *Мініатюрні п'єси виявились найбільш придатними як для консервації традиційних ознак (прийомів) драматургії, так і для численних новацій.* Розквіт одноактної п'єси пов'язується з кризою драми акції. Редукція зовнішньої дії супроводжується посиленням засобів внутрішньої дії. Еквівалентом дії у ліричних символістських п'єсах стає трансляція вражень, сугестія настроєвих хвиль, монологізація візії, параболічність екзистенційної ситуації або — як у натуралістичній драмі — детермінованість кожної миттєвості життя. Невипадково одноактівка вважалась “...формою взаємодії з динамікою напрямів, течій...” [493, 279], своєрідним медіумом для символістської та натуралістичної драми [516, 546].

Одноактні драми створювались на межі двох естетик: естетики цілісного враження від твору і гранично короткого сприйняття часу вистави (тривання перегляду), і саме це вело до конденсації рефлексивно-емотивних чинників рецепції. Скорочення й абстрагування дії вимагало у глядача активної рецепції, яку, наприклад, М. Русек пов'язує з енергетикою переживань у імпресіоністичних одноактівках і з співпереживанням на основі впізнання, а також із оперуванням стереотипами у реалістично-натуралістичних мініатюрах [493, 282].

Гранично малий обсяг тексту дозволяв виявити структурну специфіку висловлення з точки зору проникнення у його тканину ліричного та епічного начал: родо-жанрових зрощень, зумовлених дискурсивними властивостями мовлення (поєднанням авторської суб'єктності і реплік персонажів); структурно-семантичними особливостями форм мовлення — монологів, діалогів, полілогів, а також ремарок; функціонуванням слова, актуалізацією його “внутрішньої форми”, а отже, — активністю самого тексту: ритмо-інтонаційною організацією вислову, зокрема, його мелійною природою, особливостями просодії і т. ін. Невипадково А. Стріндберг убачав у одноактівці формулу нової драми. Походження спрощеної до однієї сцени п'єси, *quart d'heure*, А. Стріндберг виводить з давньогрецької трагедії, “...що містила концентроване дійство у кожній дії”. Розвиток цього жанру автор статті “Про сучасну драму і сучасний театр” вбачав, зокрема, у “драмованому прислів'ї” [504, 87].

Одноактна п'еса містить напругу у самій ситуації і не лише як потенційне нагнітання конфліктності, що реалізується потім крізь кожну драматичну репліку (такий характер набуває колізія у кількаактній драмі), але насамперед — у самій тканині висловлення, у всіх вербальних та позавербальних компонентах художнього дійства. В одноактвіці, можливо, найбільше виявляється авторська суб'єктивність, яка і викликає здатність вислову до вибуховості. Принципово змінюється в одноактній драмі характер драматичної дії: її носієм стає прагматика проголошеного слова, рух емоцій, почасти виражених у позавербальних засобах створення глядацької сугестії. Оскільки конструкція одноактвічки визначається структурою мовлення, семантичним згущенням образно-поетичних явищ, прагматикою авторського повідомлення, такі драми генерують у собі знакові функції *висловлювання*<sup>\*</sup>, що дозволяє вважати цю категорію *жанртворчою*.

Тому, поряд з іншими, предметом дослідження в роботі стане композиційно-мовленнева організація висловлення в одноактній драмі рубежу століть як чинника родо-жанрової специфікації.

---

<sup>\*</sup> У сучасній науці поняття “висловлювання” вживається щонайменше у трьох значеннях. Завдячуючи працям М. Бахтіна, існує традиція розуміти під висловленням “тип мовленневої орієнтації, мовленневої цілісності тексту”, яка співвідноситься із типовими ситуаціями мовленнєвого спілкування, зафіксованими у первинних мовленнєвих жанрах. У вузькому значенні дослідники використовують категорію висловлення в якості означника форм мовлення героїв і автора (Див. праці А. Юберсфільд [Див. 511]). Розповсюдженим у сучасному літературознавстві семіотичного спрямування є сприйняття літературного твору як висловлювання. Такий підхід спостерігаємо в роботах М. Гіршмана, Ю. Лотмана, Е. Мьодонської-Бруукс, А. Стоффа, В. Саморукової та ін. Наголошуючи на особливій природі драматичного тексту, розрахованого передусім на виголошення прагматично спрямованого слова, вважаємо за можливе поширити категорію “висловлювання” на всі семіотичні компоненти (структури) тексту, які сигналізують про родову і жанрову специфіку тексту. Виходячи за межі наукового вжитку *sensu stricto*, ми будемо поширювати поняття “драматичного висловлювання” на назву, жанрове визначення п'еси, тип фабули (сюжету), композиції, характер перипетії, форми мовлення героїв та автора, вербальні та невербальні способи вираження дії (ритмо-мелодіку, просодію...).

Процеси родо-жанрової дифузії та трансформації жанрів позначилися насамперед на характері жанрових визначень одноактної драми порубіжної доби, їх дотичності до глядацького (читацького) сприйняття тексту п'єси. Як правило, вони вказують на спосіб структурування твору, на авторські інструкції щодо втілення, на вияв оцінювання, модальність висловлення і т. ін.

Характерний тип композиційно-мовленневої організації та ліричний спосіб розгортання висловлювання представлено у *драматичних* одноактних *поемах* Лесі Українки “Вавілонський полон”, “На руїнах”, “У катакомбах”, Ю. Липи “Корабель, що відпливає”, “Троянда з Єрихону”, Є. Карпенка “Білі ночі” та ін. Найпоширенішим жанром одноактівки став, безумовно, *драматичний етюд*, жанрові інтенції якого ввібрали полімодальність вислову від піднесеної риторики *драматичної поеми* до нейтральної оповідності *драматичного нарису, замальовки, образка* або ж насиченого пародійно-іронічною спрямованістю *шаржу*. До драматичної поеми наближаються *драматичні етюди* Лесі Українки “Йоганна, жінка Хусова”, Л. Старицької-Черняхівської “Останній сніп”, Олександра Олеся “Трагедія серця”, “Тихого вечора”, “Злотна нитка” та ін. Драматичний етюд почасти виявляє інтенції кількоактної драми, наприклад, історична драма у двох картинах М. Старицького “Остання ніч”, драматичний етюд “Зимовий вечір” та *святковий жарт* в одну дію “Чарівний сон”, драматичні етюди Олександра Олеся “По дорозі в казку”, “Танець життя”, “Місячна пісня”; В. Єфтімовича “По той бік казки”. Характер трагедійної модальності досить часто закріплюється авторами й у жанрових підзаголовках (*трагедії* Є. Карпенка “Осіньної ночі”, “Момот Нір”, “Земля”) та ін.

Жанрове визначення *драматичний етюд* вказує і на *спосіб опрацювання драматургічного матеріалу*, в основі якого — психологічне розв'язання вибухової напруженості ситуації, сконденсованої у часо-просторових межах (“Осінь”, “На свій шлях” Олександра Олеся, “Повинен” С. Черкасенка; ігровий дискурс як чинник психологізму актуалізує, наприклад, *драматичний етюд* Г. Хоткевича “Люблю жінчину”). Дотичні до цього й *драматичні діалоги* Лесі Українки “Процання”, “На полі крові”, драматичні етюди Я. Мамонтова “Dies irae”, “Третя ніч”, “Захід...”. До *психологічної замальовки*, щоправда, менш драматичної, більш описової, майже живописно виконаної, наближають-

ся драматичні малюнки С. Васильченка “В холодку”, “Куди вітер віє” *драматичний етюд* “Зіля Королевич”, драматичні малюнки Г. Хоткевича “Вони”, “Чи потрібне”, “Емігранти”. Пародійні інтенції відчутні у драматичному малюнку М. Рильського “Бенкет”, що нагадує жанрову сцену у формі *драматичної поеми*. Зовсім іншого комедійного спрямування набувають етюд у одній дії М. Кропивницького “По ревізії”, який нагадує замальовку-жарт, або його ж трагікомічний етюд в 1 дії “Лихо не кожному лихо — іншому й талан”.

Термінологічні ознаки *ескіз, начерк, нарис, сценка, дія* вказують на ситуативність, миттєвість вилученої з цілісного потоку життя драматичної дії. Варто згадати драматичний ескіз С. Черкасенка “Жах”, *драматичний ескіз* на 1 дію Л. Пахаревського “Тоді як липи цвіли (Дідова таємниця)”, *драматичну дію* Л. Старицької-Черняхівської “Сапфо”, *нарис* та *сценки* О’Коннор-Вілінської та Л. Яновської, драматичний *нарис* в одній дії А. Лисенка “Заспокоїлось...”.

Дещо іншу авторську прагматику виявляє дотичний до комедіоцентричних жанрів *драматичний жарт*, один з найбільш популярних жанрів рубежа століть, що увиразнював насамперед ігровий характер драматичної дії та авторське прагнення дати сатирично-пародійну оцінку явищу. За неможливістю перерахувати хоча б значну частину з відомих досліджуваних текстів назвемо лише для прикладу: *драматичні жарти* Ф. Безпалова “Машкара”, “Хитрий швець”, Г. Бораковського “Оказія з пампушкою”, А. Володського “Як вони женихалися”, А. Грабини “Дівоче серце”, “Мужичка”, Б. Грінченка “Миротворці”, Т. Колесниченко “Піймав облизня”, С. Ніколаєва “Артист”, В. Товстоноса “Жінка з голосом”, “Культурна місія” (Наговорна вода)... Специфіка музично-розважального, ігрового начала підкреслювалась у *драматичних оперетках* на одну дію Г. Бораківського “Різдвяний вечір”, К. Мирославського-Винникова “Замордований Марко або з милим зустрілася та й одружилася”, П. Федисіва “Гей на Івана, гей на Купала!”, у *водевілях* Г. Бораковського “Влюблений жид”, Д. Дмитренка “Кум мірошник або сатана у бочці”, К. Мирославського-Винникова “Досвітки або москалеви штуки наробили муки”, В. О’Коннор-Вілінської “З розгону...”. Викривальне спрямування текстів акцентовано підкреслювалось у жанровому підзаголовку *комедія*. Згадаємо

комедії на одну дію І. Франка “Майстер Чирняк”, М. Старицького “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка”, М. Кропивницького “На руїнах”, “Помирилися,” О. Бобикевича “Настоящі”, Л. Лотоцького “Людські язика (Довгоухий сват)”, П. Пилипенка “Слово як горобець”, В. Товстоноса “День правди” і “Шалена” та багато інших.

Прикметно, що драматурги почасти додавали до жанрового означення ще й вказівку на характер сюжету (Г. Цеглинський “Тато на заручинах”. *Мищанська пригода* на одну дію), спосіб інтертекстуального насичення тексту (О. Грабина “Засвістали козаченьки”. *Фарс-мозайка* на одну дію), вказівку на фольклорне джерело, адаптоване у тексті (*дума-п’єса* Олександра Олеся “Хвесько Андибер”), характер виконання (О. Грабина “Суджена-неогуджена”. *Мініатюра* на одну дію з *дивертисментом*, М. Янчук “Святий вечір”. *Сільські сценки* на одну дію з колядками) і т. д.

Лаконічна форма одноактівки сприяла й тому, що в неї закладався шаржево-алегоричний посил. Досить згадати трагічний жарт на одну дію Л. Старицької-Черняхівської “Муки українського слова” або шарж Олександра Олеся “Патріот”, його ж пародійні водевілі “По Мюллеру” та “Морока”.

Пародіювалися не лише жанрові стереотипи, але і сюжетно-образне наповнення п’єси (В. Самійленко “Гайхан-Бея”. *Фантазія-сатира* на 2 дії), характер сценічної адаптації епічного тексту (Г. Левченко “Смерть”. *Фантастична п’єса* на 2 картини). Слід, очевидно, вказати на походження *драматичного жарту*, що веде свій початок від інсценізованого анекдоту. З XVIII століття одноактні п’єси (“After-Piece”) гралась після закінчення п’ятиактної драми (трагедії) або випереджали її (“Curtain-Raiser”).

За принципом контрасту ці п’єси набували комедійно-фарсового характеру, їх призначенням було викликати сентиментальний настрій у глядача або слугувати своєрідним відпочинком від трагедійного впливу основної п’єси [Див. 493]. Зрозуміло, що такі одноактівки нагадували *побутові замальовки* (образки) викривально-комедійного спрямування. Лексична неоднорідність увиразнювала дотичність до мовленнєвого про шарку просторічного міщанського середовища, що і стало невід’ємним компонентом одноактних драматичних жартів.

Важливо констатувати суттєву розбіжність між авторськими

жанровими визначеннями п'єс (подекуди вони були хаотичними, випадковими, охоплювали одну окрему ознаку жанрової специфіки твору, і це свідчило про незавершеність процесів формування жанрової термінології української драми) і сучасним розумінням драматургічних жанрів, зафіксованим у спеціальних дослідженнях і термінологічних словниках, енциклопедіях. Враховуючи функціональне застосування драматургічної термінології, ми свідомі того, що драматурги кінця XIX — початку XX ст. відчували тісний зв'язок з літературно-сценічною традицією, і тому такі жанрові назви, як *комедія-фарс*, *водевіль-інтермедія*, *мелодрама-фрашка*, *фарс-мозайка*, *драматична оперетка*, передають прагматику театральної інтерпретації. Поряд з тим авторська термінологія цього періоду відбивала процеси родо-жанрової дифузії і прагнення драматургів адекватно відреагувати на зміни у художньо-естетичній свідомості доби. Це, зокрема, відбилось на появі синтетичних жанрових утворень — *лірична драма*, *драматичний нарис*, *драматичні малюнки*, *сатира-фантазія*... Аналізуючи родо-жанрову природу драматургії, ми співвідносимо авторські стратегії та інтенції драматургічного висловлення текстів з тим науковим розумінням родо-жанрових дефініцій, яке склалось у сучасному літературознавстві.

Слід підкреслити, що *одноактна драма* не досліджувалась в українському літературознавстві як самостійна і самодостатня форма, переважно вона розглядалась як фрагмент, незавершений уривок або як підготовчий етюд до великої кількоактної драми.

До специфіки одноактних п'єс в контексті аналізу художнього методу і стильового новаторства української модерної драми звертається лише С. Хороб у монографії “Слово — образ — форма: у пошуках художності. Літературознавчі статті і дослідження”, 2000 р. Автором підкреслюється художня довершеність одноактної драми як повноцінного твору, особливий тип тематично-структурного “...конструювання і завершення цілого, притому суттєвого, тематичного завершення, а не умовно-композиційного обриву”, символістська спрямованість значної частини таких драм [398, 69]. Важливою рисою поетики одноактних символістських драм є, на думку дослідника, “...збільшена вага ліризації та епізації драматичної дії”, яка дає підстави для подальшого дослідження проблем жанроутворення і структурно-композиційного новаторства у таких п'єсах. У спеціальній моно-

графії І. Давидової “Малі форми драматургії”, 1966 р. [Див. 91] малі форми драматургії розглядаються переважно як втілення жанрового змісту. Причому доволі обмеженим є корпус текстів. Це пояснюється, насамперед, тим, що переважна більшість одноактних п’єс не передруковувалась від часу першої публікації (це стосується п’єс Є. Карпенка, В. О’Коннор-Вілінської, Я. Мамонтова, С. Ніколаєва, Л. Пахаревського, Л. Старицької-Черняхівської, В. Товстоноса, С. Черкасенка, Г. Хоткевича...). Тому уявити собі цілісну панораму української одноактівки, як і багатоактної драми кінця ХІХ — початку ХХ століть, досить важко. Надзвичайно цінним орієнтиром у “безкрайньому морі” п’єс цього періоду стало видання М. Комарова “Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до української драми і театру українського (1815–1906 р.)” [Див. 166]. Значний науковий інтерес представляє і покажчик драматичних творів до збірки у двох томах “Український драматичний театр. Нариси історії” (1967) [Див. 379]. Однобічним виявився і спосіб угруповання одноактних п’єс у збірки. Серед них переважно *водевілі, драматичні замальовки*, твори комедійно-побутового плану (“Українські одноактні п’єси”. Упоряд. Ю. Іваненко, 1940, “Украинская одноактная пьеса ХІХ — начала ХХ в.” // Вступна стаття В. Сахновського-Панкеева, 1960). Певна кількість малознайомих одноактівок Є. Карпенка, Ю. Липи представлена у антології драматургії української діаспори “Близнята ще зустрінуться” Л. Залеської-Онишкевич. Але переважна більшість текстів *одноактної драматургії* чекає на прочитання і оприлюднення. Вперше здійснюється спроба розглянути їх у контексті західноєвропейської драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століть і виявити спільні тенденції в утворенні та актуалізації художньо-естетичного висловлення як чинника родо-жанрової специфікації.

Для нашого аналізу ми обрали драматичні тексти 90-х років ХІХ — 20-х років ХХ століття (вихід за ці хронологічні межі в окремих випадках дозволяє простежити динаміку певного явища і розглянути його в момент художньої зрілості) різних регіонів України. Цим пояснюється і вибір літературного контексту: географічно-культурною близькістю мотивується подібність змін, що відбувалися в українській драмі, до змін у польській, меншою мірою російській драматургії. Тенденції розвитку європейської (зокрема, німецької, бельгійської, італійської, сканди-

навської...) драми також означили певні закономірності для трансформації української драми. У роботі використано понад 200 п'єс, серед них біля 100 одноактних драм драматургів, що виразно фіксують зміни родо-жанрової природи драми і є показовими щодо авторських стратегій, інтенцій драматургічного висловлення у тексті, а також зберігають художньо-естетичну вартість. У деяких випадках нам важливо було довести, що певні структурні закономірності простежуються у відносно нерівноцінних п'єсах, і тоді вони слугували на доказ регулятивності окремих тенденцій доби. Власне це пояснює і хитання в орфографії використаних творів, яка активно формувалась у цей період. Наголошуємо, що в роботі зберігається відповідність орфографії, пунктуації, оформлення цитат оригіналу, і тому різноманітність форм подачі цитат мотивується типографськими особливостями першодруку (у тому випадку, коли п'єси не передруковувались) або сучасними нормами оформлення.

Названі вище явища трансформації української драматургії порубіжного періоду розглядаються в руслі загального процесу родо-жанрової динаміки художньої літератури кінця XIX — початку XX століття. Тому вкрай важливо ще раз наголосити на особливостях міжродових впливів у системі взаємодії драми, лірики, епосу. Вони пояснюються специфікою перехідної доби, що загалом характеризується еклектичністю мислення, і, зокрема, стає своєрідним перехрестям кількох майже одночасно виявлених тенденцій. Йдеться про тенденцію епізації художнього мислення, що наприкінці XIX століття поступово втрачає свою актуальність, тенденцію ліризації висловлювання у зв'язку з утвердженням суб'єктивності у модернізмі. Нарешті саме в останніх десятиліттях XIX ст. помітний вплив драматургізації візії не лише на художні твори різної родо-жанрової природи, але і на літературознавче бачення, критичний і, навіть, методологічний дискурси [Див. 474].

Родо-жанрові трансформації в українській драмі порубіжного періоду охоплювали не лише синхронні зрушення в системі жанрів, в окремому жанрі (і навіть тексті), але і діахронні процеси відтворення (з різними стратегіями та варіативністю) фаз жанрової еволюції: “канонізації, автоматизації і зміни функцій” [447, 115].

Вважаємо важливим не лише відстежити у гетерогенних драматичних текстах кінця XIX століття ознаки різних жанрових

начал\* , але і співвіднести їх з канонічним етапом формування певного жанру. Адже саме тоді, коли конкретний твір максимально повно відбивав структурно-змістові особливості окремого жанру, які дозволяють виокремити його із парадигми інших жанрів, формувалися відносно сталі канони, складались стереотипи (або, за Г. Юссом, “горизонт жанрових очікувань”) [447, 99]. У результаті подальшої кристалізації жанр міг слугувати ідеальним взірцем (моделлю) для того теоретичного уявлення про жанр, яке, зберігаючи певні константи, модифікувалося в історичному процесі.

Традиційне постаристотелівське дослідження жанрів, по суті, і базувалось на вивченні закономірностей у відношеннях між каноном (відтворюваним взірцем) та його репродукцією (відтворюючим його текстом), які набували характеру жанрових інваріантів [343; 84, 85]. Таким чином, поза увагою лишився цілий корпус неканонічних жанрів, що переважно виникли або були осмислені на межі XVIII — XIX ст. (роман, романтична поема, мелодрама...), у яких “... “породжуюча модель” не була тотожною структурній основі даного конкретного твору, що піддається спостереженню й опису” [343, 592].

Методика дослідження канонічних і неканонічних жанрів драматургії, деструктурованих, гранично розмитих наприкінці XIX століття, передбачає співвіднесення і порівняння певних жанрових ознак із відповідним прототипом. Можна стверджувати, що жанрово неоднорідний драматургічний текст існує в генологічному полі віднесення до певних жанрових стереотипів, простір яких і створює віртуальне жанрове гніздо. (“Мова йде про те, щоб розглядати літературні жанри не як *genera* (класи) в логічному смислі, але як історичні групи або сім’ї”) [514, 99].

Таким чином, ми будемо оперувати у нашому дослідженні категорією жанрового прототипу, що відома літературознавцям ще з часів Арістотеля і Платона, але набула у сучасній науці нових аспектів щодо сфери і характеру вжитку.

Концепція прототипу інтерпретується у сучасних розвідках на межі когнітивної лінгвістики і літературознавства, зокрема

---

\* Жанрове начало — комплекс елементів тексту, які відсилають до моделюючої функції тих літературних творів, що утворюють жанрову традицію [123, 148].

у працях Д. Фішелова, П. Хернаді, Б. Вітош та ін. Переваги вжитку цієї категорії Б. Вітош пояснює тим, що, на відміну від класичного (аристотелівського) поняття жанрового інваріанту з набором приписуваних йому сталих (константних) ознак (які не завжди виявляються у “гібридних”, “магмоватих” текстах), категорія “жанрового прототипу” дозволяє сприймати жанр як динамічне явище, структура якого вбирає ознаки домінанти і маргінесу [515, 274]. Ситуативний характер категоризації у випадку “жанрового прототипу” визначається контекстом уживання, відсутністю демаркаційних рамок щодо набору постійних ознак. Отже, йдеться про існування певного тексту (скажімо, комедії кінця XIX — початку XX ст.) у віртуальному генологічному полі “жанрових прототипів”, гнізда яких утворюють “комедія характерів”, “комедія інтриги” (різновиди прототипу комедії), а також жанри драми, жарту, водевілю, мелодрами, фарсу... Як бачимо, споріднені, генетично пов’язані між собою жанри мають спільні ознаки, які встановлюються через співвіднесення їх з певними жанровими прототипами. Слушно зауважує Б. Вітош: коли йдеться про конструювання жанрової схеми, яка представляє динаміку існування різних жанрів певної доби, доречно віднести їх до відповідних точно визначених жанрових прототипів [515, 277]. При цьому жанрові системи нагадують не опозицію множин, одна з яких виключає іншу, а сукупність сферичних площин, що мають спільні ділянки. У більшості зазначених праць “жанровий прототип” сприймається як “кращий” або “типовий”, ідеальний першовзірець даного класу [514; 92, 93], який легко відмежовується від інших, і, водночас, уявлювана модель, що вбирає притаманні певному типу творів відносно сталі риси морфології тексту (внаслідок чого ми і можемо користуватись поняттями “трагедійна фабула” або “мелодраматична інтрига”). Важливо підкреслити, що таке розуміння “жанрового прототипу” не відірване ні від конкретного тексту, ні від того нормативного узагальнюючого сприйняття, яке склалося на основі першовзірця.

Наше уявлення про характер і функціонування жанрових прототипів драматичних творів та їх кореляції з реально існуючими на межі XIX — початку XX ст. драматичними текстами сформувалось як під впливом історико-теоретичних досліджень окремих драматичних жанрів, що предметно розглядаються у відповідних розділах роботи, так і у працях, присвячених зага-

льним питанням розвитку драми як роду і системи жанрів. Зокрема це праці А. Анкіста [6], В. Асмуса [449], С. Балухатого [13], Е. Бентлі [22], В. Беньяміна [23], О. Журчевої [118], Н. Іщук-Фадєєвої [140], М. Кургинян [191], В. Клоца [471], Л. Мороз [242], Т. Свербілової [310], І. Славінської [499, 501], М. Пфістера [487], В. Халізева [396], П. Шонді [504] та ін. Ми спирались на ті уявлення про історичний розвиток теорії драми, які склалися від античності до наших днів. Зокрема вони зібрані у хрестоматіях з теорії драми П. Нестеровського [251, 408] у хрестоматії під редакцією О. Білецького [346] та ін. Окремо слід назвати сучасні дослідження, в яких розглядаються аспекти родо-жанрових трансформацій драматургії. Серед них роботи В. Бабенко [10], О. Гончара [75], О. Журчевої [118, 119], Н. Іщук-Фадєєвої [140], А. Краєвської [473], Л. Мороз [242, 244], М. Ольшевської [482], Т. Свербілової [308, 309, 310], І. Славінської [501], Р. Таборського [507], П. Хернаді [468]. Варто і спеціально назвати чотири випуски тверського збірника наукових праць “Драма і театр” (1999–2002) [107–110], публікації за 35 років журналу “Zagadnienia rodzajow literackich” (Вопросы литературных жанров) та ін. Ми звертались до літературознавчих словників, енциклопедичних видань,.. зокрема присвячених театральним термінам і поняттям [486], літературним жанрам [452], різним аспектам функціонування літературних термінів і понять [130, 199, 205, 206, 318].

Крім названих у попередньому огляді літературознавчих досліджень, присвячених різним аспектам української драматургії означеного періоду, ми спирались на історико-літературні розвідки, критичні оцінки, рецензії режисерські спостереження видатних драматургів, критиків, режисерів порубіжної доби: І. Франка, Лесі Українки, Л. Старицької-Черняхівської, Г. Хоткевича, О. Білецького, М. Вороного, О. Маковея, Д. Антоновича, М. Євшана, С. Ефремова, Я. Мамонтова, І. Стешенка, М. Сріблянського, Л. Ніковського, Б. Якубського, А. Василька, Л. Курбаса та ін. Їх спостереження або виходили окремими виданнями, або друкувалися наприкінці ХІХ — перших десятиліттях ХХ ст. у періодичних виданнях “Літературно-науковий вісник”, “Українська хата”, “Шляхи мистецтва”, “Шлях”, “Мистецтво”, “Червоний шлях”, “Сяйво”, “Рідний край”, “Дзвін”, “Зоря”, “Житє і слово” і т. ін.

Крім того, ми використовували при аналізі критично-естетичний доробок зарубіжних філософів, письменників, критиків: Г. В.-Ф. Гегеля, А. Шлегеля, Ф. Шіллера, В. Гете, Д. Дідро, В. Гюго, В. Белінського та ін.

Напрацьовуючи теоретико-методологічні підходи до проблеми родо-жанрових трансформацій української драматургії кінця XIX — початку XX століть, ми спиралися також на корпус літературознавчих праць, присвячених різним аспектам генології, враховуючи їх концептуально-методичний потенціал, необхідний для аналізу складних суперечливих процесів порубіжної доби. Серед них написані у різні періоди праці С. Аверинцева [1], О. Білецького [24], В. Большакова [31], М. Бондаря [32], О. Веселовського [51], М. Гнатюка [73], О. Гончара [75], І. Денисюка [97], Н. Лейдермана [198], Н. Копистянської [171], М. Полякова [285], Г. Поспелова [286], Ю. Стенника [336], Н. Тамарченка [343, 344, 345], А. Ткаченка [348], Ц. Тодорова [508], П. Хернаді [468], Л. Чернець [414], Є. Черноіваненка [416], Н. Фрая [387], О. Фрейденберг [392], В. Фролова [394], Р. Уеллека та О. Уоррена [382], окремі статті таких фундаментальних видань, як: “Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы” (1964) [189], “Теория литературы, т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)” (2003) [348], “Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX століття” (1968) [298], а також різні збірники доповідей і тез, матеріали конференцій, як, наприклад, “Теорія родів і жанрів художньої літератури” (1975) [347].

Процеси родо-жанрових трансформацій в українській драматургії кінця XIX — початку XX ст. відбивають різні аспекти загальноєволюційного процесу родо-жанрових змін, тенденції тогочасної культурної ситуації та іманентні закономірності в системі драматургічних жанрів. Неоднорідність і неухильність родо-жанрових трансформацій української драматургії порубіжного періоду переконливо *викликає потребу певної систематизації чинників, які обумовили окремі види трансформаційних зрушень в системі драматургічних жанрів* і в якомусь окремому жанрі.

За відсутності у літературознавстві подібної класифікації ми на основі відомих нам досліджень пропонуємо угрупувати ці чинники у три групи для унаочнення їх специфіки.

Неоднорідність підстав для їх виділення очевидно пояснюється еклектизмом самого мислення перехідної доби, коли поряд із збереженням структурних закономірностей трансформаційні процеси пов'язувались з руйнуванням структурності. Ми спробуємо довести одночасну активність родо-жанрової синтагматики і парадигматики, простежуючи відповідність синхронних і діахронних явищ.

Таким чином, до *першої групи* можемо віднести явища *структурних* трансформацій, що обумовлені:

– ієрархізацією жанрової структури в межах одного тексту, одного жанру, жанрової системи. (Див. праці А. Веселовського [51], Ю. Тинянова [368], С. Скварчинської [497], Я. Тшинадловського [510], Р. Коена [454], Г. Яусса [447]);

– виділенням жанрової домінанти як в системі різних жанрів, так і в окремому неоднорідному тексті. (Див. праці Ю. Тинянова [368], С. Скварчинської [497], Г. Яусса [447]). В різних аспектах ці явища було досліджено в історико-теоретичних працях, присвячених розвитку і функціонуванню української та зарубіжної драматургії (Див. роботи Н. Іщук-Фадєєвої [140], М. Соколянського [322, 323], Н. Кузякіної [186], В. Сахновського-Панкєєва [305], Л. Дем'янівської [95], Л. Залеської-Онишкевич [517], Л. Мороз [242], В. Івашкова [131], В. Гуменюка [86]...). Слід зазначити, що у вітчизняній науці донедавна панував оцінювальний підхід щодо визначення жанрової домінанти в системі жанрів. Вважаємо більш перспективним структурно-герменевтичний підхід, що передбачає кореляцію ієрархічних стосунків у межах одного тексту, одного жанру і жанрової системи;

– міжжанровою (міжродовою) взаємодією різних типів висловлювання, що репрезентують певні жанри, обумовленою інтеграцією (наближенням) тих чи інших жанрових начал або їх диференціацією чи віддаленням. (Див. праці С. Скварчинської [497], А. Лефєвра [476], І. Опацького [484], Я. Тшинадловського [510], М. Гловінського [463], Цв. Тодорова [508]...).

Процеси міжродових інтеракцій у драматургії розглядались у працях, присвячених специфіці епічної драми (див. праці В. Асмуса [449], В. Головчинер [74], О. Журчєвої [118], П. Шонді [504], Л. Мороз [242, 244], О. Чиркова [419], А. Близнюка [28] та ін.), та ліричної драми (у працях Б. Алперса [4], Н. Кузякіної [186, 187, 188], П. Шонді [494], І. Славінської [449], Дж. Катти-

шевої [158], Л. Залеської-Онишкевич [517], Л. Дем'янівської [95], С. Дивніча [98], І. Фоменко [385]...). Проблема взаємодії різних жанрових начал у межах одного жанру або тексту досліджена поки що значно менше. Своєрідні підходи до її розв'язання спостерігаємо в працях Н. Іщук-Фадєєвої [140, 142], О. Журчевої [118, 119], О. Гончара [75], В. Гуменюка [86], Т. Свербілової [308, 309, 310], Р. Тхорук [360]...

До *другої групи* можна віднести явища деструктурних трансформацій, обумовлені:

– зміщуванням ролі центру та маргінесу в ситуації деструктуризації жанрових ознак у тексті. Для дослідження рухливого характеру маргінесу в українській драматургії кінця XIX — початку XX століття і ролі деструктивних трансформацій у процесі зміни жанрових очікувань читача і жанрових стратегій тексту ми спираємось на методологічні концепції Ж. Дерріди [457] та С. Павличко [261].

До *третьої групи* віднесено явища транстекстуальних (в тому числі і транжанрових) трансформацій, що пов'язуються з:

– інтертекстуальним характером відтворення жанрових стратегій форми, ознак жанрового прототипу. Залежно від актуальності / неактуальності жанрової форми, авторської настанови, семіотичної відповідності сучасного тексту вимогам архаїчних жанрових форм дослідники розрізняють *стилізацію, імітацію, інтерпретацію, пародіювання, трагестію* жанрових ознак кожного прототипу. (Див. праці М. Бахтіна [17], Ж. Женетта [461], М. Гловінського [464], Г. Маркевича [477], Л. Женні [469], Р. Ніча [481], С. Бальбуса [450]);

– *тематичною транспозицією*, яка розглядається С. Бальбусом як окремий випадок транстекстуальних віднесенень, зокрема, стилізації [450].

Отож, *об'єктом аналізу* нашого дослідження стануть механізми, процеси, причини, наслідки родо-жанрових трансформацій в українській драматургії кінця XIX — початку XX століть, викликані:

1) *Транстекстуальними (міжжанровими) відношеннями*, в основі яких такі стратегії жанрової форми, як стилізація, імітація, пародія, трагестія, тематичні, структурні транспозиції, пов'язані з адаптацією сюжетів епічних творів або структурних ознак того чи іншого жанру і т. п.

2) *Інтеграцією (наближенням) різних жанрових начал*, за-  
кодovаних у певних способах висловлення в межах одного жан-  
ру; процесами диференціації (віддалення, відштовхування в ме-  
жах одного жанру різних жанрових начал, представлених тими  
чи іншими способами висловлювання), посиленням (ампліфіка-  
цією) однієї ознаки, скажімо, сатиричності, і закріпленням її в  
якості видового чинника жанру і фактора жанрової динаміки.

3) *Міжродовими відношеннями* епізації та ліризації україн-  
ської драматургії зламу століть та усвідомленням таких синте-  
тичних явищ, як “епічна драма” та “лірична драма”.

---

ХАРАКТЕР ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРОВИХ ФОРМ  
МІСТЕРІЇ І ТРАГЕДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ  
(КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Невипадковим є дослідження значної кількості драматичних творів кінця ХІХ — початку ХХ століття крізь парадигму значень, що за багатвікову історію існування набуло у культурній свідомості поняття *містерія*. Сама містерійна атмосфера зламу віків провокувала до актуалізації “пам’яті жанру”, що давалося взнаки передовсім на загально-естетичному рівні, а потім — на суто формальному. Варто погодитися з точкою зору Т. Свербілової, яка пов’язує “вічні повернення” жанру містерії з циклічним характером розвитку культури. На рівні жанрової парадигми драматургії у перехідні періоди це закарбувалося на видозміні жанротворчих домінант (“Йдеться про “зняття”: стилізації, пародіювання жанротворчих домінант. Це — гра з відомим жанром, свідомо чи несвідомо, обігрування, “представлення” залежно від індивідуально-авторської орієнтації”) [311, 31]. Спостерігаються різні рівні прояву жанрових ознак *містерії* і *трагедії* в українській драматургії означеного періоду: сюжетно-семантичний, структурний, стилістично-поетичний, і це пов’язано, зокрема, з відтворенням сакрального простору культури (міфологізацією та стилізацією релігійного сакруму, героїзацією із центральною темою жертвовності, символізацією або алегоризацією драматичної дії...). Застосовується симультанна організація художнього простору, творчо використовуються форми параболі, мораліте, ехемплум, що дозволило об’єднати метафізичний і реальний плани дії, впровадити піднесено-риторичний стиль, насичений сценічною умовністю; наблизити стилізовану театральну візію до гротескної. Аналогічні явища розглянули дослідники польської драматургії означеного періоду, що допомагає встановити певні закономірності відтворення містерійно-трагедійних прототипів у драмі кінця ХІХ — початку ХХ століть [Див. 482, 495, 509, 518]. Синтез структурно-тематичних ознак створював ефект своєрідного “мерехтіння” певних драма-

тичних текстів на межі між містерією, трагедією, мораліте, баладою, вертепною драмою і, навіть, психологічною драмою, що виявила М. Ольшевська на прикладі трагедійних драм Л. Стаффа та містерійних балад Е. Зегадловіча [482, 297].

Відстежується прагнення активної реконструкції архаїчних жанрів, що давалось взнаки у формі стилізації формально-змістових засад містерії і трагедії. Потреба трансформації містерійного дійства як прадавнього джерела і сутності трагедії була зумовлена прагненням створити власнеавторський національний міф в умовах відродження ідеї національної спільноти українського народу. Водночас, не менш популярним було осторонення певних жанрових вимог (стратегій) через застосування їх у невідповідному семіотичному контексті. Драматурги намагалися надати театральній візії сакрального, обрядово-міфологічного характеру або дистанціювати драматичну дію від зберігаючого ознаки сакруму пафосу. Привертають увагу різні спроби сакралізації художнього простору у модерністській драмі рубежу століть. Відтворюється сакрум у містично-релігійних драмах польського драматурга Т. Міцинського, у п'єсах російських символістів В'яч. Іванова, Ф. Сологуба та ін.; спроба стилізації містерійного пафосу простежується у трагедіях В. Пачовського, хоча підкреслена театралізація, умовність драматичного дійства руйнують його. Підкреслене “зняття” сакральності виявило авторську іронію в алегоричному шаржі Л. Старицької-Черняхівської “Вертеп. Старинна містерія на нові теми” (“Рада”, 1907, № 1) або у її ж трагічному жарті на одну дію “Муки українського слова” (“Літературно-науковий вісник”, 1907, кн. XII, т. 40). Пародично-карикатурне використання ознак містерійної форми спрямоване у драматичних шаржах Л. Старицької-Черняхівської до викриття дійсності (ідеологічних баталій у тогочасних часописах). Підкреслений міметизм, детальне означування реалій часу поряд з умисним вказуванням на застосування вимог містерійного жанру створювало своєрідний симулякр драматичної візії.

Діапазон художньої дотичності модерної драми до жанру *містерії, міраклю, мораліте* обумовлений спробою реконструювати специфічний спосіб художнього мислення і структурні засади означених жанрів, що відповідали б завданню сакралізації нового міфу. Певною мірою це спостерігається в трагедії В. Пачовського “Сон української ночі”, трагедії “Сонце Руїни”, драмі

“Сфінкс Європи”, казковій драмі-грі “Малий Святослав Хоробрий”, трагедії “Роман Великий”, містерії воскресіння у п’яти діях “Гетьман Мазепа”. Ознаки містерійного дискурсу наявні і в драматургії Лесі Українки, особливо переконливо вони виявляються у драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”, у її драмі “Руфін та Прісцилла”, у драматичному етюді “Йоганна, жінка Хусова”. Через використання архетипного сюжету самопожертви у драматичних поемах Лесі Українки створювався ефект осторонення вимог пасійної драми, що сполучалось із спробою сакралізації наративів у творах, які наближалися до жанру трагедії або тяжили до мелодрами з романсовим сюжетом чи набували іронічного спрямування.

Актуалізація жанрових ознак містерії (трагедії) мала ціннісно-епістеміологічне, гносеологічне значення, притаманне неоромантичній естетиці. Не випадково звернення до античних канонів трагедії та їх модифікацій у романтиків зафіксоване у риторично піднесеному жанрі драматичної поеми Лесі Українки, з притаманними їй пафосом гномічної\* сентенції, з емоційною напругою екзистенційного переживання, з особливою креативною природою Слова. Згадаємо, що, за спостереженнями дослідників, за жанром поеми генетично закріпилось уявлення про досконалий поетичний твір [498].

Трагедійна візія знаходила адекватне втілення у агональному структуруванні драматичних поем Лесі Українки “Кассандра”, “Оргія”, “Адвокат Мартіан” та ін., що зберігали міфогенні ознаки у відтворенні допонятійної форми трагедії, зокрема, треносу (плачу), у збереженні етологічного підґрунтя конфлікту, у архітектоніці, символіці просторової топіки та інших способах драматургічного висловлювання.

Українська драматургія досліджуваного періоду характеризувалася помітним впливом вертепної драми, яка ще не втратила на той час обрядово-релігійного значення і сприймалась у контексті традицій барокового театру. Не випадково, розглянувши роль вертепу у стильових шуканнях української драми на зламних етапах її розвитку, М. Сулима переконливо довів, що вер-

---

\* Гнома — дво- або чотиривірш, який містить морально-філософську думку, що втілюється у вибагливо-стислії формі (“Словарь поэтических терминов”) [318, 60].

теп “...став своєрідним міфом, який кожне покоління могло переказувати по-своєму...” [341, 153].

Згідно з тим Н. Пелешенко проаналізувала застосування заasad барокового вертепного театру у драмах з акцентуацією алегоричної умовності, орієнтованих на міметичне відтворення дійсності. Йдеться про стилізації барокових вертепних вистав у п’єсі “Спокуса” (1901) Панаса Мирного, що жанрово означена як “*містерія* у чотирьох справах”, і про драму Л. Старицької-Черняхівської “Милость Божа”, яка відбиває вертепні прийоми організації сценічного простору, мовлення якої стилізоване під говірку XVIII ст. з характерним синтезом “простої, церковнослов’янської, польської, російської мов та латини” [268, 80]. Позбавлене сакрального пафосу висловлювання у цих драмах було відверто оцінювальне щодо соціально-політичних, етичних, релігійних проблем того часу і проявляло відверту алегоричність. Стилізація містерійного пафосу почасти (наприклад, у п’єсі В. Товстоноса “Містерія”) створювала контраст щодо буденного життя героя; параболічна аналогія з містерією відкривала простір для авторської оцінки у драмах звичаїв (середовища), цілком позбавлених художньої умовності, метафізичної знаковості, наявної лише в алюзіях. Іронічно-пародійне використання “стратегії форми” містерії або вертепу вело до появи інтермедійно-комедійних п’єс, що тяжіли до фарсу (“Іродова морока” П. Куліша, містерія П. Мирного “Спокуса”). Стилізація пафосу містерійної драми виявляла іронічне дистанціювання тексту (поетика якого відповідала вимогам позитивістської драми) від канонів жанру містерії і формувала негативну оцінку щодо можливостей позитивістської драми. Пародіювання сакрального пафосу містерії створювало дискурс антимістерії. Йдеться, насамперед, про трагедії Я. Мамонтова “Коли народ визволяється” та “Ave, Maria”. Увиразнення героїчного пафосу у риторичних сентенціях головного героя і ремарках контрастувало з профанним характером дії, в основі якої жертвоприношення героя, що втратило зв’язок з міфом, обрядом і відповідно до того — сакральністю. Зрозуміло, це сприяло фарсовому відтінку подібних антимістерій.

У трагедіях Є. Карпенка, Олександра Олеся, С. Черкасенка невідповідність зовнішньої дії і текстових інтенцій, розчинених у риторичі висловлення, виявляли механізми штучного реконс-

труювання трагедійної структури і смислів, стилізації трагедійного пафосу. Почасти саме висловлювання “чинило опір” вимогам трагедійного жанру, що скеровувало такі “квазітрагедії” у фарсове русло. Трагедійна візія набувала іронічно-пародійної, навіть абсурдної інтерпретації.

Заявлені способи актуалізації жанрових ознак містерії і трагедії та механізми жанрових трансформацій відповідно до “стратегій форми” зумовили структуру розділу, що включає у себе три параграфи:

1.1. Спроба реконструкції жанрових ознак і естетичних вимог містерії.

1.2. Рецепція метажанру трагедії.

1.3. Пародійна стилізація містерії і трагедії.

### 1.1. СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ЖАНРОВИХ ОЗНАК І ЕСТЕТИЧНИХ ВИМОГ МІСТЕРІЇ

Переважна більшість українських, польських, російських дослідників (серед яких Л. Борисова, А. Зіолович, Т. Ємельянова, О. Клековкін, Я. Скучинський, М. Равінський, М. Трусколаска, А. Сабашнікова, М. Цимборська-Лебода) доводять, що аналізувати містерійну природу модерністської драми варто, виходячи за межі жанрової окресленості поняття містерії як середньовічного театрального дійства, генетично пов’язаного з ритуальною обрядовістю літургічної драми. За спостереженнями Я. Скучинського, жанрова назва “містерія театральна” містить розуміння двох явищ:

1) *містерії* як паралітературного дійства ритуально-релігійного характеру. Йдеться про ритуали посвячення до таїнства на основі аграрних культів (звідти й походження Елевсинських містерій);

2) *містерії* як середньовічного театрального видовища, в основі якого Святе Письмо [495, 16]. Подвійність трактування Святого Письма як переказу правдивих подій і втілення *sacrum* (еріфанії) обумовила двошаровість композиції містерії [495, 157].

Невипадково в монографії О. Клековкіна “Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика” генеза *містерії* як драматичного жан-

ру розглядається насамперед крізь діалектику сакрального і профанного [Див. 164].

Синтетичність містерійної форми виявилась у драматургії XIX століття як внутрішня взаємодія у тканині тексту двох “...версій театральної метафори: *hominis theatrum mundi* та *Dei Theatrum mundi...*”, що не лише склали двопланову драматичну дійсність, але і стали ціннісною ознакою [518, 149]. Це зумовило і відповідний спосіб рецепції: символічні засади формування художнього світу у містерійній драмі відбивали символічну сутність Універсуму. Символічне оздоблення драми було тою формою, завдяки якій виявлялась “сакральна реальність” [518, 242]. Тому рецепція містерійної драми набувала ознак сакралізованої колективної участі у таїнстві посвячення. Актуалізація містерійних ознак у модерністській драмі відбувалась у контексті осмислення естетичних концепцій німецьких філософів А. Шопенгауера, Р. Вагнера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, Р. Штайнера. Етично-гносеологічне підґрунтя зазначених поглядів розкривалося крізь уявлення Ф. Ніцше, Р. Вагнера (пізніше В’яч. Іванова) про драматичну основу первинної містерії, яка полягала у боротьбі діонісійського начала з аполлонічним, що проєктувалось на одвічне змагання добра зі злом. Згадаємо, що В’яч. Іванов у ґрунтовній праці “Діоніс і прадіонісієство” довів діонісійське походження трагедії, що по суті була розгорнутим символом містерії (ідеї божественної пристрасті, втіленої у праміфах сходження до Пекла — посвячення у таїнства вегетативних культів помираючого та воскресаючого богів) [128, 292]. Засадничі погляди А. Шопенгауера на шляхи визволення людини від поневолюючого впливу світу через екзистенціал страждання або через екстатичне служіння мистецтву мали містерійну основу, що полягала у сакральній сутності причастя людини до таїнств Буття [509, 281]. На основі фундаментальних праць Ф. Ніцше та В. Іванова досліджено зв’язок язичницької містерії з прадавнім обрядом ініціації, зокрема, цьому присвячені і сучасні роботи М. Еліаде [Див. 457, 458].

На рубежі XIX — початку XX століть імітація або стилізація містерійного дійства зберігається у відтворенні в символічній формі сакрального дійства, що переживалось глядачем як своєрідне перевтілення колективної свідомості, як акція жертвопринесення, космогонія добра і зла. Відтворювалась фабульна схе-

ма ініціації, гранична ситуація переходу від одного стану до іншого, яка у метафоричній уяві глядача презентувала процеси світової історії. Симультанна організація сценічної дії дозволяла суголосно відтворити фабульний і трансцендентний плани, причому останній виявляється, як правило, в алюзіях та ремінісценціях. Специфічна риса, що вказує на віднесення до жанрових ознак містерії, — особлива природа Слова, пов'язана із гностицизмом, феноменологією Logosu, оскільки містерійна драма сприймалася ще за часів романтизму як Слово Втілене [518, 52].

Так, у драмі К. Норвіда “Кракус” реальний подієвий план розгортається як реалізація слова профанного, а метафізичний — як здійснення Logosu. Нарешті, враховується й оцінювальний аспект, оскільки містерійність стає метафорою утвердження реальності, правдивості подій, “візією правди” [518, 52]. За справедливим твердженням Я. Скучинського, у ХІХ столітті категорія містерійності стає світоглядною категорією, антропологічною, історіософською, метафізичною [495, 18]. Стратегії містерійної форми сугерують зв'язок з міфом, що у модерністській драмі найчастіше завдяки посередництву романтичної драми виявилось у міфологізації знакових текстів культури.

У структурі містерії ці тексти трансформувались або, втрачаючи певну ідентичність, включались у дійство. Досить виразно містерійний дискурс помітний у польській романтичній і модерній драмі, що дозволяє, враховуючи вивченість цього питання у польському літературознавстві, представити певні загальні прийоми експлікації (імплікації) цього дискурсу в тексті драм. Засадничою міфологічною структурою для містерійних драм С. Виспянського “Листопадова ніч” та “Визволення” літературознавці вважають поему А. Міцкевича “Дзяди”. Посилаючись на праці О. Ортвіна (“Візіонерство у драмах Виспянського” та “Містерія життя і смерті у Виспянського”), Я. Скучинський вважає основною формою перетворення візії Міцкевича у драматургії С. Виспянського — дискусію з текстом “Дзядів” та усталеним сприйняттям поеми. Це дозволяє розглядати інтертекстуальність містерійної драми як засадничий жанровий принцип [495, 17].

Проростання містерійної драми у текстах модерністів відбувалося шляхом застосування структури, обрядової символіки дійства, завдяки яким закладався наратив про національний

міф, що науково пояснював історію. Майже сакральна атмосфера утворювалась навколо тих духовних цінностей, які являли собою синтезований етос того чи іншого народу. Так, у драматургії В. Пачовського набув поширення жанр трагедійної *п'єси-міфу*, що вбирала етапи утворення української нації (народності), параболічно співвіднесені з містерією. Першим про створення *національної трагедії* в драматургії В. Пачовського (зокрема у трагедії “Сонце руїни”) відгукнувся М. Євшан. У статті “Трагедія козацької України” він зазначає: “Увійшовши в українську історію, пишучи трагедію козаччини — ми тим самим пишемо трагедію національну. Тут несвідомо, хоч би й мимо власної волі нав'язувати буде творець до сучасного моменту, до нинішньої національної психіки, несвідомо потягне нитку історії і зв'яже її з найглибшими своїми переживаннями, створить перед нами вид на ті дороги, якими йшла і йде українська думка” [114, 341]. Якщо на концептуальному рівні критик не вважав твір цілісною трагедією, тим більше переваги віддавав він створенню відповідного пафосу (“може вийти тільки створення настрою трагічного, визначене головного тла, мелодії”) [114, 341].

Варто прислухатись до точки зору Н. Іщук-Фадєєвої, яка вслід за В'яч. Івановим розглядає пафос як структуротворчий чинник трагедії, що становить собою “пристрасне” начало, пов'язане з катарсисом [139, 10, 11]. Площиною виявлення пафосу стає організація дійства, вислову, слова. Саме це розуміння вбирає у себе концепція “трагічного” Ф. Ніцше та Р. Вагнера. У системі мислення В'яч. Іванова пафос — це по суті “витікання емоції у слові”. Безумовно, втіленням пафосу є і архітектоніка драматичного твору. Архітектоніка трагедії В. Пачовського “Сон української ночі” відбиває, на наш погляд, структуру містерійної сцени, що складалась з трьох поверхів: надземного, земного і підземного. “Звідти — потрійний склад містерії: комічні сцени (у яких діяли сили пекла, підземного світу), *трагічні сцени* (страждання небесних сил у боротьбі із пекельними силами та смертю) та *пасторальні сцени* (переможної любові і слави) [134, 37]. На думку І. Іоффе, саме пасторальний фрагмент містерії відокремився згодом в оперу як самостійний вид мистецтва. Трансформація містерійної структури відбувається у модерністській драмі різним способом. Насамперед, — це розгортання циклічно узгодженої дії одночасно на кількох рівнях. При-

міром, у драмі С. Виспянського “Листопадова ніч” (що на думку дослідників має ознаки містерії) дія відбувається у реальному, історичному плані, означеному топосом однієї ночі, 29 листопада 1830 року, коли спалахнуло повстання під проводом П. Висоцького, і у візійному, означеному міфом про вічне повернення Персефони (Кори), що моделює надію на відродження та тугу за втратою Деметри. Можливо, це проектується на проблему вічного і тимчасового, свідомого і позасвідомого буття народу. Персоніфіковані постаті богинь перемоги (Нік) мають амбівалентне значення тих, що перемогли, і тих, кого переможено.

У трагедії В. Пачовського “Сон української ночі” трьом площинам містерійної сцени відповідають жанрові структури, не завжди органічно поєднані в єдине ціле. Варто погодитися з думкою Р. Тхорук про те, що у створенні модерного міфу письменник обирає як найбільш адекватну форму п’єси, “...яка почасти нагадує романтичну драму із розбудованим феєричним (містичним) рівнем художнього світу” [363, 78]. Шляхом риторичного декламування, коли будь-яка дія, емоції, рефлексії передаються як слово у взаємодії з іншими словами, відтворюються трагедійно-алегоричні картини пробудження українського національного духу, втіленого у символіці вінця. У тексті вибудовується ланка міфологічних наративів про очищення й прозріння сліпого люду за допомогою цілющої води поезії, про прокляття Духу Богдана та звільнення від нього шляхом принесення себе у жертву матері-України, про недосяжність ідеалу-вінця для нездатного його пізнати народу-грішника, образ якого втілено у багатоплановій постаті Марка Проклятого; про поневіряння мистецтва, що відірване від народного етосу; про перекування кнута на нищівного меча та ін. В. Пачовський створює у формі видовищного дійства епопею українського народу. Намір В. Пачовського передати народний епос у видовищно-театральній формі позначився відчутним впливом Вагнерівської концепції музично-міфологічної драми, гармонія якої синтезує можливості мелосу з поетичною образністю. Лейтмотивна драматургія в операх Р. Вагнера, сполучена з предметністю музичного начала (музика стає учасником театральної дії), стала основою “програмного симфонізму”. Цими досягненнями був означений новий етап існування світової драматургії. У трагедії В. Пачовського “Сон української ночі” відчутно намір гармонізувати мелодіку

мови з оповіддю і феєричним дійством, яке почасти нагадує вертепну драму. Згадаємо, що вертепна драма веде своє походження від *містерії* [Див. 162, 341, 389]. Можна вказати і на вагнерівські ремінісценції в п'єсі В. Пачовського, що фрагментами схожа на симфонічну поему “Золото Рейна”, першу частину “Кільця нібелунгів”. Спільними є і прийоми варіативно-лейтмотивного розвитку тематичного матеріалу, увертюрно побудови сцени (це виявилось найвиразніше у першій частині трагедії В. Пачовського). Впізнаються у “Сні...” алюзійні мотиви золотого кільця (тут — вінця), меча, стукоту молотів підземних ковалів, що асоціюються з нібелунгами... Невипадково Л. Мороз підкреслила, що спільним у драматургії В. Пачовського і Р. Вагнера є синтез різних мистецтв і різних театральних жанрів. “П'єси Пачовського схожі на оперні лібрето — з увертюрами, хорами, сольними партіями” [245, 28].

Поетизація чуттєвості народного етосу втілюється і в авторських ремарках. Так, розгорнуту ремарку до четвертої дії можна вважати цілісною симфонічною поемою в п'єсі. Авторська риторика нагадує гоголівські ліричні відступи в поемі “Мертві душі”: “...Що се? хто се? Тихо — та й око лине і губиться в степу широкім, зупинюється на лісі, що обрублює степ праворуч, а ліворуч широко, далеко, просторо — зорі сьвітять!.. Ой, тихо, тихо серед сонних піль, мракою синьою сповитих, тихо — нараз чути звідкись мельодійну пісню ледво чути — та усьо гей слухає, навіть філі Дніпрові зацімели, слухають!.. Звідки сей спів, звідки жайворонкова пісня, хто співає? — Русалка ясных зір у філях Дніпра Славутиці, але десь глибоко, глибоко...

Нараз щось чути, чути, щораз більше чути — земля дудонить під тупотом кінських копит, дудонить і гуде... Загудів здалеку десь грімкий голос труби, а довгий, потрясаючий хмари... За шумів, заклекотів, заревів — а філі спинені з берегів розриваються, підносяться, гудуть, як льви ревуть, наче ревом хочуть досягнути небослону. Вчути серед того клетоту симфонію, що росте, як буря, росте, а музика щораз могутніша, величніша, піднесеніша — а як вже досягнула хмар на небі, виривається з неї слово: “Де вінець?!” [266, 165, 166].

Авторський пафос розчинено й у ораторіальних виступах хору. Хор бере участь у колективному інвокативному імперативі, що має пробудити студентів, хор проголошує пеан на честь Духа

Богдана... **Спів невидного хору** відокремлено в тексті від пісень натовпу. Він нагадує провозвісника-наратора. Скажімо, в п'ятій частині **Спів невидного хору** відтворює етапи епіфанії, якою переймається натовп і переживає екстаз, як під час релігійного дійства. У хорових виступах, можливо, Пачовському найбільше вдається злити авторський пафос з народним волевиявленням та емоційністю.

Складна структура дії в трагедії В. Пачовського пов'язується передусім з домінантою епічного начала. Відповідно до специфіки епічної драми в ній розгортається дія колективу персонажів, блоків героїв, а не доля окремого індивіду. Багатоскладність дії проявляється у типово епічному способі спів-буття (за влучним висловом В. Головчинер [74, 11]) складових частин, різних типів вислову, як-то: розлогі монологи героїв, стихоміфія, хорові ораторіальні виступи, авторські ремарки-поєми, експлікована й пряма цитація найвидатніших текстів-мітів української культури. Особливого містичного значення набувають пророчий текст Шевченка, що розмикає уявлюваний художній простір, робить його об'ємним, та ремінісценції зі "Слова о полку Ігоревім" в озвученні легендарного Бояна. В устах Бояна рядки символічного імперативу наповнюються містичною сугеруючою силою, підживленою ідеєю історичної спадкоємності.

**Боян** (*тричі ударає по щиті*)

Уставайте, сили внуків Дажбогових!  
Чорні тучі ідуть навалою  
хотять прикрити сонце України,  
аж блискавиці сині блискають!  
Вставайте!!  
Бути грому великому!!! [266, 154].

Загальна впізнаність ремінісценцій (рефреном всієї третьої частини "Сну..." проходять рядки "Заповіту" Т. Г. Шевченка) надає їм статусу магічних заклинань. Так само від Шевченкового голосу пробуджуються студенти до здійснення своєї місії — їм вдається-таки викувати і звести вінець. У лейтмотиві сну студентів можна реконструювати прийом містерійної трансформації (візії сну як ініціації).

Причому цікаво, що в п'ятій частині твору відбувається дублювання дійства наративом: імітується звучання тексту думи,

ніби її утворює самий дух народу. У текст думи вводиться оповідь про винятковість студентів. Формальним обрамленням цього нарративу обирається дума “Про Хмельницького і Барабаша”.

А ніхто не міг обібраться,  
за Матір Україну достойно стати –  
тільки обібрались українські студенти!.. [266, 257].

У такий спосіб також виявляється присутність оповідача, який акцентує увагу на параболічній моделі ситуації. У драмах С. Виспянського безпосереднє висловлювання оповідача, що нагадує епічного співця, стає поєднувальним ланцюгом між реальним планом дії і візійним, людською і божественною містеріями. Слід звернути увагу і на дещо відмінний характер інтертекстуальних запозичень драм С. Виспянського та В. Пачовського. На думку В. Моренця, слід пам’ятати, що польський модернізм “...формувався в руслі загальноєвропейського канону...” [240, 55]. Відрефлектовані письменницькою свідомістю класичні тексти, не втрачаючи своєї первинної прагматики, створювали моделі, що проектувались на план реальних подій.

Образно-сміслові структури, які насичують трагедію “Сон української ночі”, зберігають архетипну національну знаковість, алегорична сутність яких “виштовхується” автором на поверхню. Кожне ім’я, назване у своєрідній інвокації Демона з другої дії, означає схарактеризований у тексті етап розвитку національної духовності. Тлумачення Демоном історичної ролі певної постаті (серед яких — П. Куліш, М. Гоголь, І. Брюховецький, М. Драгоманов...) містить однозначну оцінку і, по суті, алегоризує їх.

Виразним у структурі трагедії В. Пачовського є і пародійно-містифікаційне, карнавальне начало, співвіднесене з вертепною драмою і Меніпповою сатирою. Згадаємо, що вертепна драма зберігала двопланову структуру відповідно до будови ритуальної скриньки, “...на другому поверсі якої розігрувалось різдвяне дійство, а на першому гралась інтермедія” [341, 147]. Меніппова сатира у жанровому розцінні — один з так званих карнавалізованих жанрів античної літератури, головною диференційною ознакою якого є суміш віршів і прози, серйозного і смішного, високого й низького, натуралістичного і фантастичного, в її межах протиставляються та взаємодіють різні філософські ідеї,

типи мовлення, жанрові форми, стилі і т. і. та формується образ діалогічного героя. [199, 322].

Стилізація вертепного дійства проявляється у свідомій відмові драматурга від індивідуальної дії, особистісних конфліктів, натомість у п'єсі застосовано епізодичну організацію дії, що набуває карнавальньо-вертепного характеру з притаманними вертепу містифікаціями, театральною умовністю; репризним характером діалогів, а переважно полілогів, яскравим каламбурним мовленням, яке пов'язане з ритуально-ігровим началом. Деякі сцени зберігають відбиток інтермедій і сприймаються як відокремлене дійство у п'єсі. Так, повстання померлих душ нагадує “божественну комедію”, своєрідне есхатологічне дійство на зразок міраклю, мораліте, що виявляє ознаки Меніппової сатири. Монологічні вислови померлих душ про свої страждання і загибель створюють модальність сатири. Вдало використовується прийом осторонення: дев'ять душ-тіней розповідають про свій гріх, санкціонований Богданом Хмельницьким (знов-таки полемічна алюзія з містерією Т. Г. Шевченка “Великий льох”). Фрагментарні оповіді про те, як рідний батько дочку зарубав, щоб не досталась туркові, про вбивство царського дуки, що згвалтував дочку, про відстоювання волі й бунтівництво народу десакралізують простір дійства й у такий спосіб, по суті, пародіюють містерійну нарацію.

Подібність до меніппейної структури виявляється і на композиційному рівні, а саме у зіштовхуванні кількох етичних позицій: 1) власне автора, що виявляє присутність у позатекстових частинах (примітках, ліричному звертанні після тексту — “Слові від автора”, у розгорнутих ремарках); 2) позиції народного етосу, який, по суті, став головним оповідачем у творі, та 3) численних персонажів, кожен з яких розповідає про себе чи про події навколо. У зв'язку з тим вибудовується значна кількість сюжетних ліній-знаків, які вступають у діалектичну взаємодію. При цьому утворюється “метасюжет” — проходження Україною жертвовного шляху випробувань з метою переродження у новій іпостасі — національної спільноти. Він і тяжіє до містерійної структури. Жанрова еkleктика, закодована у тексті В. Пачовського, проковує до фрагментарного виділення окремих висловів, фабул, дискурсів. Так, у метафоричному зіставленні людських душ і зерен жита, що їх приніс з того світу Козак, збе-

рігаються відголоски буфонічної обрядовості, в основі якої — ідея жертвопринесення. Елементи буфоній увійшли до складу Елевсинських містерій. Тотемні трансформації зерен відбуваються у драматичній дії у формі стихоміфії, архаїчного джерела трагедійного агону. Цей тип вислову охоплює значний обсяг простору тексту, що свідчить про свідоме залучення стародавніх структур ритуальних обрядів.

**Козак** (*посуває зерно і показує на дев'ятого солдата.*)

А се ти!

**Дев'ятий салд.** Олекса Піп!

**Козак.** (*посуває зерно і показує на десятого солдата.*)

А тут ти!

**Десятий салд.** Микола Ціп!

**Козак.** (*посуває зерно і показує на одинадцятого солдата.*)

Ще і ти!

**Одинадцятий салд.** Петро Салдат!

**Козак.** (*посуває зерно і показує на дванадцятого солдата.*)

Ну та й ти!

**Дванадцятий салд.** Василь Фабрика!

**Козак.**

Разом гурма є велика!..

а всі люди — рівні є! —

Ну, бо хто з них пізнає,

хто Люденко, хто Паненко... [266, 198].

Відголоском цієї ж тотемно-метафоричної обрядовості стає евфемістична зміна імені Цареслава на Ріжелюд, що актуалізує семантику вбивства.

Приєм театральної містифікації підсилює ігровий фарсовий підтекст вислову. У репліках Сміхунчика, що у п'ятій дії знімає маску, — часто вживана параномазія як гротескно-сатиричний засіб оцінювання внаслідок актуалізації “пустої” форми слова, власне, лише її звучання.

**Сміхунчик.** (*до Демона.*)

Кнутократ — Дива брат.

Чорний Див, рад не рад —

вон узад, де твій брат!

Гріх і сміх — з ріжних звід,

крат, а крад — ріжний зміст:  
він собі кнутократ,

(показує на вихід, де вийшов Цареслав.)

Йому кнут силу дав;  
я собі кнутокрад,

(показує на себе).

бо я кнут той украв.

Кнутокрад, не кнутократ... [266, 137].

Можна припустити порівняння Сміхунчика з трагедійним сатиром, що живе у "...релігійно-візійній дійсності під санкцією міфу й культу" [391, 496]. Діонісійське збудження Сміхунчика у його грі з русалками проектується на циклічне вирування закоріненої у ментальних сферах емоційності народу. Згадаємо, як сам В. Пачовський визначив символічний зміст цього образу: "Сміхунчик — узмісловлене українського гумору і гіркої сьміху та легу буйної душі українського народу у сферу далеких горизонтів" [266, 291]. Ритуально-сміхова сцена Сміхунчика і русалок з демоном нагадує *вертеп*, у якому сценічна дія (рухи, жести героїв) пов'язана з ритмізованими примовками, танцювальними елементами і балаганом (Сміхунчик висмикує у Демона крила).

Вислови таких гротескових персонажів, як Сміхунчик, Демон, Цареслав, стають почасти прийомом пародіювання трагічного. Так, у репліку Демона вміщено тезу Ніцше про те, що назовп, набуваючи духовність, стає левом.

**Демон.**

Не можу вже, не маю сили я!  
Я не паную там над масами,  
де маси заміняють ся у льви,  
у стадо левів, що сліповіч жене  
і переверне всю і вся!.. [266, 166].

Таким чином, створення національного міфу в трагедії В. Пачовського "Сон української ночі" обумовлене прагненням сполучити фольклорно-обрядовий тип чуттєвості з авторським наративом та запозиченими з прадавніх містерійних дійств структурами, зокрема, *вертепу* та специфічного способу композиції, притаманного *меніппей*. Тим-то й пояснюється жанровий еkleктизм твору. Йдеться ото ж про властиву саме українській ментальності спробу містерійного осягнення національної історії, що

нагадує видовищну епопею і укладається в авторське розуміння народної трагедії.

У драмі в трьох діях В. Пачовського “Сфінкс Європи” (1914) тяжіння до відтворення універсальної містерійної жанрової форми може розцінюватись як властивість авторської прагматики. Застосовується притаманна новітній модерній драматургії з означеним містерійним дискурсом симультанна організація дії: “...спосіб ведення повісткування з полісюжетною структурою і дією, що паралельно розвивається...” [452, 674]. Необхідність висловитися на різних рівнях сюжетної організації обумовила багат шаровість реально й уявлювано розіграваних дійств, кожне з яких слугує “візуалізації пристрастей Євхаристії”. У структурі кожної із сюжетних ліній імпліковані основні моменти ритуальної дії: жертвопринесення, жертвна трапеза (у драмі “Сфінкс Європи” контаменується із семантикою бою) та воскресіння жертви, яку символізує передача помираючим Святополком Мазепиною булави графу Галагану для наступника Святополка. У цілому художній світ у драмі В. Пачовського постає у “межовій ситуації” можливої катастрофи (руйнації національної свідомості), у зв’язку з чим символіка екзегези, історичні і біблійні алюзії набувають абсолютного значення. Дійство занурено у план оніричної свідомості: експозиція містить пророче передбачення наділеної даром медіума провідниці душі прародительниці роду Мотрі Кочубеївни Катрі Кочубеївни. Катря в стані пророчого сну ретранслює у візіях події, пов’язані із помстою зганьбленої Мазепою Мотрі. Трансцендентні видіння “причинної” Катрі утворюють композиційні скріпи, що організують драматичну дію.

**Катруся.**

Та згорджена любов прокинулася  
В ненависть, клевету й жіночу месть:  
Вона ж віддала родичам листи,  
На всю Україну стягнула біль —  
Вина як камінь впала на наш  
рід! [267, 6].

Ця трагічна провина вписується у апокаліптичні візії, що сприймаються як реакція на події народного повстання — приходу судного дня. Застосовується лейтмотивний для багатьох драм В. Пачовського символічний зміст повстання — переродження народу у націю.



ся у висловленні реальних і візійних персонажів третій метафізичний прошарок драматичної дії, що зводиться до ціннісної боротьби Добра зі Злом. Цей містерійний шар дії набуває візійного характеру: у зорових видіннях Катрі, провидчеських передбаченнях духа Мазепи й духа Василя Кочубея здійснюється офірування Святополка та вирок антилюдським діям генерала О. Кочубея.

**Катруся:** “Ти, батько народу, ти ірод — не отець, Ти вислав “чорну сотню” на братів! На сина свого... вб’ють, уб’ють його!” [267, 61].

Сцена офірування Святополка в ім’я незалежної України і зміцнення національної незалежності містить вказівку на піднесення героя (ватажка) як частини світопорядку. Виявлення колективного, надіндивідуального начала в індивідуальному (за спостереженнями дослідників) помітно відрізняє містерію від генетично пов’язаної з нею трагедії. Так, розглядаючи містерію П. Клоделя “Благовіщення”, А. Сабашнікова зауважує: “Якщо в центрі трагедії стоїть людина, чия індивідуальна воля вступає в конфлікт зі світовим порядком, то містерія повіствує про людину як частину цього самого світопорядку, і її індивідуальна воля важлива лише постільки, настільки вона підтверджує доцільність створення світу” [300, 149]. У зв’язку з тим висловлення Святополка набуває надособистісного характеру, його модальність вказує на ритуальну природу слова, яке називає візійні картини дійства. Тому у масових сценах з фрагментарним включенням хору слово загалом втрачає пряме значення і ознаки суб’єктивності мовця. Абстраговано-універсальне висловлення передає параболічний характер дійства. Історичний час драматичної дії розчиняється у містерійній умовності часу і простору. У передтекстовій ремарці лише зазначено: “Діється в ХХ столітті в Києві; I і III дія вночі, II з полудня перед заходом сонця” [267, 4]. Символічний зміст цієї вказівки на умовний час дії у параболічному звертанні до часу літургійного дійства. Але віртуальне перенесення уявлюваних осіб і подій у часі усуває ознаки часо-просторової визначеності, отож і йдеться про містерійний час, що, з одного боку, абсолютно універсальний, з іншого ж — визначений історичним часом подій [300, 152]. Подібно до драми П. Клоделя, у драматургії В. Пачовського взаємопроникнення сюжетного і метафізичного планів досягається завдя-

ки синтезу історичного часу дії з почасовістю містерії [300, 153]. Хронотоп вказує на символічний характер драматичної дії, в основі якої — перевтілення історичних осіб, викликане ідеєю відродження народного духу.

Отже, виявлення містеріальної жанрової основи у символістській драмі кінця XIX — початку XX століть досягається внаслідок сполуки метафізичної сутності, структурних елементів містерії з відтворенням естетики трагедійного міфу. Причому йдеться не про “реанімацію первісної міфології” або “імітацію міфологічного сюжету”. Цілком можна приєднатися до думки Я. Поліщука про “творення паралелігійного інтелектуально-духовного простору” [283, 361], по суті, дотичного власнеавторському міфу.

Таким чином, можемо констатувати орієнтацію В. Пачовського на жанрове і, ширше, естетичне розуміння поняття “містерії” у його трагедійних п’єсах-міфах. Тим більше, що у подальшому драматург означив свою драму “Гетьман Мазепа” “містерія воскресіння в п’яти діях” (1933) [264], і це свідчить не лише про залучення архетипних ознак містерійного дійства, а і про поступовий відхід від художньої умовності театралізованої візії, намір створити парареалістичну драму на основі міметичного відтворення ритуально-символічної образності міфопростору (у первісному значенні міфу як нарації, історії, що у ньому розповідається). Реактуалізація прадавньої сутності міфу сприяла виявленню містерійно-трагедійної основи в українській драмі кінця XIX — початку XX століть. Водночас у творчості Лесі Українки спостерігаємо онтологічне розуміння міфу як структури буття, що за концепцією німецьких філософів, зокрема А. Шлегеля і Ф. Ніцше, складало передумови метафізичної основи трагедії.

Не випадково відтворення знакового міфу про здатність слова і мелосу як прасутностей до трансформацій різного порядку в драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня” увиразнює повернення до жанрової парадигми містерії з її ідеєю циклічності, таїнствами помираючого і воскресаючого божества, деміургічними властивостями поетичного слова, що сакралізується у Logos... [Див. 219, 30-44].

Т. Свєрбілова вважає, що саме у цій п’єсі Лесі Українки “...найвиразніше стилізується модель діонісійської містерії”:

“Відтак у діонісійській за ідеєю коловороту буття містерії з’являється аполлонічний герой античної трагедії, який повертається через смерть до справжньої людської сутності — вільної творчої індивідуальності” [311, 37]. Згадаємо, що, за спостереженнями В. Іванова, діонісійська оргія асоціюється з виходом духів (у тому числі і мавок (“нав’їх душ”) із надр землі та їх циклічним поверненням до неї [128, 163]. Цілком слушно пов’язує Я. Поліщук “самомістифікацію” неопоганського міфу у “Лісовій пісні” із своєрідною “парарелігією модерну” [283, 354]. Жанрове визначення “драма-феєрія” очевидно підказане інтуїтивною спробою авторки відродити (реконструювати) пафос діонісійства як культу, що відбився у язичницькій (зокрема Елевсінській) містерії.

Драма-феєрія Лесі Українки “Лісова пісня” актуалізує певну дотичність драматичної структури до містерійних трансформацій під впливом поетичного слова і мелосу, хоча, безумовно, авторська візія розчиняє елементи містерії у екзистенційному просторі трагедійного власнеавторського міфу. Йдеться, точніше, не про реконструкцію (відтворення), а про імітацію, можливо, з елементами містифікації певних міфологічних сюжетів, мотивів, образів, що і пояснює жанрову специфіку феєрії, яка суголосна видовищності містерійного дійства, трансформованого у символістській драмі трагедійного звучання.

Драматична колізія “Лісової пісні” розгортається між планом буття і планом існування, що актуалізує екзистенційний модус міфопоетичного дійства. В руслі міфопоетичних перевтілень, що охоплюють всі макро- і мікрообрази п’єси, відбувається “пристрасне дійство” (діонісійство за В. Івановим) виходу за межі природного існування Мавки, яка під впливом феєричної магії слова і музики проходить певні етапи осягнення людського виміру буття. Переживши як власну трагедію невідповідність між творчим потенціалом душі Лукаша і буденністю існування, Мавка трансформується в іпостась “невисловленого слова” [Див. 89]. Вибір небуття Марища сприймається як відповідний елемент містерійної оргії — сходження героїні до первісного стану сну-забуття. Новий виток Мавчиного існування починається поверненням Мавки із задзеркалля Марища, коли вона перевтілюється у деміурга, створивши диво вогнем живого слова, і повертає цю Душу-Слово Лукашеві [219, 40].

Саме такі метаморфози духовних іпостасей героїв увиразнюють містерійну праоснову трагедійної драми Лесі Українки, яка просвічує крізь пафос пристрасного екзистування героїні в ім'я любові.

Отже, зважаючи на аналіз поетики “Лісової пісні”, зроблений нами раніше [219], і тому не деталізуючи його, наголосимо лише на аспекті проростання ознак прадавньої язичницької містерії крізь трагедійну естетику і гностично-метафізичну основу драми-феєрії Лесі Українки. Містерійне начало, пов'язане з циклічністю феноменологічних перевтілень у драмі, розчиняється в трагічній концепції буття, виявляючи діалектику стосунків архетипів містерії і трагедії. Так Б. Ейхенбаум вважав, що нова містерія порубіжної доби, представлена зокрема у творчості П. Клоделя, стає наступним етапом розвитку трагедії [433, 121]. Тому логічним продовженням аналізу способів відтворення жанрово-естетичних засад містерії в українській драмі порубіжного періоду стане дослідження в ній трагедійних ознак, якому присвячено наступний розділ.

## 1.2. РЕЦЕПЦІЯ МЕТАЖАНРУ ТРАГЕДІЇ

Спроба відтворення на рубежі XIX — початку XX ст. високої трагедії неодмінно вела драматургів до *рецепції* (в якості стилізації, відтворення або перетворення...) жанрового архетипу, що утворився як ідеальний метажанр у класичній античній трагедії і традиційно пов'язується з “Поетикою” Арістотеля [9]. Хоча ми враховуємо роз'яснений С. Аверинцевим факт, що аристотелівська концепція трагедії склалась відносно різних видів мистецтва, а не літературних жанрів, і скоріше є для літературознавців тим стереотипом свідомості, з яким асоціюють первісне розуміння трагедії, що згодом ввійшло у жанрологічний вжиток у численних інтерпретаціях [Див. 1]. На доказ цього наведемо, ще і міркування І. Анненського про те, що Арістотель сприймав трагедію не як літературний жанр, а скоріше як інтерпретацію її акторами [7, 106]. Попри розбіжності дослідницьких позицій переважно нараховують шість принципових елементів, що представляють аристотелівську концепцію трагедії. Це передусім міф

у розумінні пристосованого до вистави фабульно-оповідного начала. Причому дослідники, наприклад, В. Татаркевич, наголошують на міметичному характері нарації, оскільки фабула трагедії є наслідуванням однорідної та цілісної діяльності [448, 6]. До того ж, темою трагедії, що стосується “відомих міфів про богів, великих героїв або видатних родів”, є не обов’язково ті події, що сталися у реальності, але які могли статися, причому можливість їх виникає з необхідності або правдоподібності. Фабула у аристотелівському розумінні корелює з категорією “пафосу” [448, 6]. До наступних двох складових аристотелівської концепції трагедії відносять “характери” і “думку” (“рефлексію”) у запроваджених самим автором “Поетики” категоріях. Принципово важливим є те, що у класичній трагедії, за словами А. Ткаченка, “...характер поступається пріоритетом перед подією та її викладом, оповіддю” [348, 102]. Трагедійні характери, втрачаючи категорію дії, фактично стають функцією фабули. Як доводить М. Гаспаров, характери, за аристотелівською концепцією, співвідносні із етосом, що означає сталий душевний стан персонажа [69, 129]. Щодо “думки” (рефлексії), яку Р. Інгарден потрактовує як “факти свідомості, які виникають у діючих осіб внаслідок того, що в ній відбувається і про що йде мова”, вона тісно пов’язана з фабулою та характерами [133, 165]. Це начало виявляється в інтелігібельності мотивації дії, безпосередньому вияві рефлексій автора тощо. За спостереженнями І. Славінської, на відміну від античної нова трагедія відрізняється подвійною мотивацією дії (екзистенційно-трансцендентного впливу долі і моральної позиції людини) [501, 76].

Ще три чинники аристотелівської концепції трагедії (“те, про що в ній говориться” — (мову), музику і видовищність) Р. Інгарден відносить до рівня зображуваних предметів у творі. Названий мовою, він охоплює звучання слів і сукупність мовленнєво-значеннєвих структур висловлювання [133, 166]. Розбіжність помітна у тлумаченні категорії “видовище”. За спостереженнями А. Ткаченка, останній чинник “...найменш важливий, бо сила трагедії зберігається і без вистави” [348, 101]. За В. Татаркевичем, аристотелівська трагедія є виставою, а не оповіданням, істотні складники якого виявляються у самій структурі дії: агонії, перипетії, інтризі і т. і. Р. Інгарден називає цей шар “світом баченого, або видимого” [133, 167], відносить до способу,

“... яким у трагедії, представленій на сцені, здійснюється “наслідування” [133, 168].

Чимало дослідників зосереджували увагу на такому важливому складнику трагедійного висловлювання, як пафос. Ми спираємось на те постарістотелівське розуміння, яке дав цьому явищу В. Іванов відповідно до характеру діонісійських оргіастичних культів. “Пафос, стосовно до об’єктів культу, є уявленням про пристрасний, збуджуючий скорботу і ремствування, стан істоти обожнюваної...” [129, 192]. Пафос висловлення у трагедії безпосередньо виявляв його міфо-оргіастичну природу, що походить від пристрасного культу Діонісія. За глибокими і переконливими спостереженнями В. Іванова, “трагедія — діонісійська дія, і як така, аналогічна безумству” [129, 325]. “Вихід із себе за межі особистості, злиття з усім, поза нею суцим і створюючим наше розширене я, паралізується або затримується у своїх вільних проявах самотності” [128, 323]. Трансцендентний екстатичний вихід за межі особистісного “я”, “руйнування і знімання індивідуалізації” через прилучення до “жнив вселенських” [128, 316] утворювали у душі “метафізичне злиття зі світовим цілим і з душею стражденного світу” [128, 317]. Таким чином, діонісійська екстатика і спричинила шляхом певних метаморфоз появу жанру трагедії. Зрозуміло, що ці міркування В. Іванова ґрунтуються на поглядах Ф. Ніцше, викладених у його відомій праці “Народження трагедії з духу музики”. Метаморфічність пафосу визнавалася істотною особливістю трагедії у її генетичній єдності з міфом. “Діонісове мистецтво дифірамбу та трагедії оволодіває змістом старого героїчного епосу, збагачуючи, видозмінюючи та поглиблюючи: трагедія стає, замість наспівних бувальщин, органом нової, суттєво іншої міфотворчості” [255, 218]. З характером пафосу трагедії пов’язане й уявлення про трагедійний катарсис. Цю категорію Л. Голден вважає найбільш дискусивним елементом таких різних концепцій трагедії, якими були теорії Арістотеля і Н. Фрая. Поняття катарсису відноситься до кінцевої мети трагедійного мімезису, що має викликати співчуття і жах у глядача як форма морального очищення. Водночас це і структурний процес розвитку дії відповідно до звільнення героя від морального осквернення та інтелектуальної співучасті глядача у дійстві [467, 48]. За спостереженнями Н. Фрая, уявлення про катарсис змінюється залежно

від характеру *трагедії* (він розрізняє діонісійську, елегічну, високу міметичну, низьку міметичну і, нарешті, іронічну модель трагедії) [387, 57].

Відродженню античних канонів трагедії, безумовно, сприяла у XIX столітті *романтична трагедія*. Відокремлення естетики трагізму від жанрових засад трагедії вело до абсолютизації свободи людської особистості у драматургії Г. Байрона, А. Міцкевича, Ф. Шіллера. Нова етична аргументація суб'єктивної провини героя, згідно з міркуваннями Г.-Ф. Гегеля, складала основу *романтичної трагедії* [71, 603]. Романтизм створив трагедійного героя, для якого свобода стала внутрішнім імперативом, який приводив його до саморуйнування [488, 156]. Якщо у класицистській трагедії естетично-формальні засади відповідали способу представлення фабули, то у романтичній — переважав план змісту на рівні пізнання й оцінки світу [489, 93]. У неоромантичній та модерністській трагедії відбилась ніцшеанська концепція міфу як онтологічної структури буття й у зв'язку з тим універсальної моделі пізнання. В цьому розумінні трагедія XIX століття, як зазначав Ф. Шеллінг, “творила нову міфологію” [423, 502].

Модерністська трагедія прагнула естетично-концептуально-го синтезу. Відсутність естетично-структурних ознак, наприклад, не дозволила С. Виспянському назвати свої *драми* “Весілля” та “Повернення Одиссея” *трагедіями*, всупереч відповідній метафізичній основі.

За спостереженнями Д. Ратайчакової, історичний етап кінця XIX — початку XX століть характеризувався “експансією гібридних форм трагедії”. Йдеться про *романтичну трагедію* з жанровими ознаками *містерії* і *мораліте* і водночас про поєднання засад трагедійності з фарсовістю, що провокувало появу *трагіфарсу* [489, 112].

Як доводить І. Славінська, у європейській драматургії зламу XIX — XX століть певне відродження *трагедії*, дотичній у своєму пафосі античним взірцям, не пов'язувалось з наслідуванням, а відбувалось цілком імманентно. Йдеться про “вагнерівський тип нової драми”, “...представлений міфопоетичною ліричною трагедією, що пов'язана з ідеальним уявленням про синтетичну античну драму” [501, 25]. І. Славінська називає ще один напрямок розвитку модерністської трагедії — “ібсенівський, набли-

жений до реалістичної драми-дискусії” [501, 25]. Очевидно ібсенівська драма втрачає сакральне звучання трагедійного пафосу, його катарсичні властивості. Поряд з тим у цій драмі посилюється психологізація дійства, що неодмінно вело до переваги характерів над дією. Втрачався і зв’язок з міфом, через що все активніше в ібсенівській драмі “проступало” мелодраматичне начало.

Слід відзначити, що на рубежі XIX — початку XX століть драматургія, в тому числі й українська, за об’єктивних вимог дотримання мімезису актуалізує “...генетичну основу трагедії — зоровий мім — у формі агону”. За концепцією О. Фрейденберг, яка використовувала поняття “мім” в якості аристотелівського “мімезису дії”, мім сходив до показу зіткнення (агону) у формі сценки, з якої беруть витoki одночасно трагедія й комедія [391, 407]. Формою прадавньої трагедії дослідниця справедливо називає *агон*, обстоюючи його архаїчний зв’язок з міфом. Міфологізувались події минулого, актуалізації набувала міфологічна семантика, реконструкції або стилізації піддавались значущі культові перекази, нарешті, створювались власнеавторські міфи, що найбільш послідовно виявилось у драматургії В. Пачовського і Лесі Українки. У трагедії В. Пачовського “Роман Великий” (1918) реконструюється праслав’янський міф про державотворчу місію об’єднання київських земель під проводом князя Романа, що прагнув (із хаосу) створити “...з люду космос кров’ю і мечем”. Не випадково в п’єсі трагедійний неоромантичний конфлікт вписано в історіософсько-міфологічний простір, що вимагає відповідної форми. Космогонічна лінія збігається з семантикою народження жрицею Світляною сина, який втілював у собі ідею пророцтва про державотворення і водночас ідею помсти за нехтування божою волею. Трагічне вбивство князя Романа польськими змовниками у розв’язці і зрада польської князівни Марії охоплює не лише мотив помсти за втручання людської волі у божий присуд, але й ідею циклічності появи нового героя-месника, що нагадує відомі вагнерівські мотиви “Кільця Нібелунгів”.

#### Антистрофа

Дай меч нам! Дай щит нам Романа!  
Дай зброю Романа — на вас!

Ми діви з Дністра і зі Сяна —  
Уродиться месник із нас!  
Сварог над нами,  
Суд божий! [265, 276].

У пророчому передбаченні Світляни містяться витоки надособистісної трагедії, оскільки індивідуальна воля втратила залежність від вищого призначення.

#### Світляна

Ой, видиться, суд божий пав на нас!..  
Шукаєш раю, де його нема,  
В гоні за щастем згубиш свою ціль!.. [265, 133].

Таким чином, В. Пачовський вдається до подвійної мотивації трагедійної колізії: ірраціонально-екзистенційної, що пов'язується з міфогенними пророцтвами жриці Світляни, яка у символічному акті вручення меча й щита Святослава настановляє Романа на шлях героїчного захисту держави, та раціональної, яка сполучає зовнішню колізію п'єси з внутрішнім конфліктом героя, що зростає до усвідомлення свого надлюдського призначення.

#### Роман

Не зять я тут, а меч огненний я  
На всіх князів, крамольників держави,  
Що сіють стріли горем по землі [265, 83].

Відчувається рецептивний злам містерійної сутності у трагедійній колізії драми В. Пачовського. За основу сюжету береться історія жертвовного пошуку Романом, який втілює ідею божого вироку, шляхів формування народної спільноти, державної єдності у боротьбі із зрадниками ідеї державотворчої місії князя. Хоча у цій драмі втрачається багатоплоскостна реалізація дія, перетворення знаків у смисли, слова у Logos і т. п., властиві містерії. Дія фокусується навколо особистісної драми князя Романа, причому в основі структури твору — відома сюжетна модель трагедії, коли герой, піднесений державотворчою місією над людьми, водночас дорівнює їм моральним устоям, не владний над силою пристрасті, змагається з долею, виконуючи своє надзвичайне призначення. Функції передбачення і проголошення вироку, як це і властиво античній трагедії, надаються хором. Так, у сцені змови князів проти Романа на чолі з Всеволодом, який

хоче “...прибрати Романа у руки”, виголошується фатальний присуд хору ченців.

### Антистрофа

Бог скарає його, бо валить божий лад  
І не знає, що страх, що святе, а що гріх!  
Ще й веде весь народ з царства божого в ад,  
Здійме руку на брата, на Бога, на всіх!.. [265, 110].

Важливим чинником моделювання пафосу класичної трагедії стають численні риторичні рефлексії у формі повчальних гномічних сентенцій, висловлень хору, у монологічних рішеннях Романа, сповнених пафосом змагання надлюдини з долею. Створюється інтелігібельна драма доростання героя до свого призначення. Таким чином, монологічні рефлексії найбільше увиразнюють діалектику духовного зміцнення князя Романа. Монологам Романа драматург надає ознак міфологічного наративу, у якому помітно відокремлюються суб'єктне і об'єктне начала: оповідь про якісь події (наприклад, видіння Романові князя Святослава, його промова, вона передається прямою мовою в тканині монологічного вислову, пророцтво) змушує згадати архаїчну форму давньогрецької трагедії — наративного міму, збережену ще у драмах Есхіла, у його “Прометей Прикованому”. Це видно, зокрема, у накладанні двох одномоментно проголошуваних подій: уявлюваної, завершеної у минулому, і триваючої саме в цей момент промови Романа. Такий виклад реконструює той давній допонятійний спосіб мислення, коли “...не лише предмет показу стає темою оповіді, але темою повісткування є і самий спосіб, яким конкретний предмет показувався, — форма, у якій проходило видовище...” [391, 268]. Використання “зорового міму” як “форми переповідування” переконує в імітації специфіки висловлювання в античній трагедії, у якій ще не відбулося свідоме диференціювання епічного начала, оскільки на розрізнялися “показ” і “розповідь”. На доказ цього наведемо фрагмент ключового монологу князя Романа з третьої дії, у якому картини уяви розчиняються у повісткуванні.

### Роман

Святославе чув ти,  
Як яструби руйнують рідний край?

Не даром ти явивсь мені у сні  
З щитом сим і мечем у руках  
Та й станув наді мною і рече:  
“Романе, просто йди, не озираєсь,  
Ржа зависти нам їсть великий дзвін,  
Ту зависть мусиш випалить мечем!  
Ту двигнеш силу, що лежить на дні  
І з хаосу збудуєш космос наш!.. [265, 141].

Помітне місце у структурі дії займає і реконструйована язичницька обрядовість. Причому вся сцена оргії Драчиць і Лютищ, жриць бога Перкунаса, у четвертій дії подається як видіння, марення, через які Світляна збожеволіла (Драчиці і Лютища водили хороводи із словами помсти Світляні).

Посиленню епічно-нарративного начала у трагедії сприяють і ремінісценції зі “Слова о полку Ігоревім”, і це також свідчить про імітацію міфологізованого нарративу (“переказу”). Встановлюється уявний зв’язок між нападом Романа на Польщу і виступом Ігоря проти половців. Завдяки ремінісценціям побудовується план авторського висловлення: проектується наслідки ситуації, встановлюється певний зв’язок з історичним і культурним минулим. У висловлення Романа вплетені ремінісценції з пророчого сну Святослава, що активізує міфопоетичне прочитання ситуації: включається прагматика передбачення. Таким чином в монолозі Романа синтезуються способи реалізації у мовленні світобачення Ігоря і Святослава.

### Роман

Ой брате граєш наді мною й ти  
Як ворони бісові грали в сю ніч  
Із вечера од Ярослава над Саяном!  
А жалость мені заступила знамено  
І сонце тьмою путь заступало! [265, 259].

Таке множення іпостасей героя дозволяє виявити міфологічний код сюжету, пов’язаний, за спостереженнями Ю. Лотмана, із циклічністю часу, коли діюча особа набуває декількох імен унаслідок різних проявів одної і тої ж сутності [208, 670].

У цій сцені реконструюється оргіастично-культове явище епіфанії, що згодом ставало матеріалом “зорового міму”. На пораду Світозара повернутися до місії об’єднання Русі Роман, ніби переживаючи у собі втілення духу князя Святослава у діалогіч-

ному монолозі ретранслює пророчі візії, утворені як “чуже мовлення” в контексті рефлексій героя. Включення риторичного “слова” розширює модальність висловлення князя Романа, яке втрачає індивідуальні інтенції, стає надособистісним, насичує трагедію властивим епопеї, поемі героїчним пафосом, відбиває обумовленість поетики міфологічним мисленням. Текст “Слова о полку Ігоревім” не випадково міфологізувався в свідомості драматургів рубежу ХІХ — початку ХХ ст. Саме у цей час особливо актуальною стає трагедійна сутність міфу як результату “збирального внутрішнього досвіду колективної свідомості”. Невипадково у драматургічній адаптації Гната Хоткевича (в його історичній п’єсі на сім картин “О полку Ігоревім”) стилізація міфопоетичного мислення Бояна, найпомітніше реалізованого у мові Ярославни, Волхва і Святослава, дозволяє сприймати цей текст як майже містерійне дійство, що реконструює архетипи колективного позасвідомого, зокрема через музично-візуалістську символіку, що увиразнює поемне, ліро-епічне начало цієї *історичної ораторії в прозі*, як її назвав О. Білецький [26; 4].

Досить виразно жанрові ознаки трагедії помітні у драматургії Лесі Українки, що пов’язана насамперед з інтерпретацією античної класичної трагедії через її естетично-концептуальне втілення у класицистській, просвітницькій, романтичній трагедії, зокрема остання найбільш прислужилась до поетичного розуміння Лесі Українки і безпосередньо виявляється у її драмах.

У вітчизняному літературознавстві ґрунтовно досліджені питання реконструкції, трансформації міфу, міфологічної стилізації, створення власнеавторського міфу у зв’язку з поетикою драматичного (трагедійного) в творчості Лесі Українки. Варто згадати праці Н. Кузякіної, М. Ласло-Куцук, Т. Мейзерської, О. Турган, Я. Поліщука, Л. Скупейка та ін.

Закладена Н. Кузякіною тенденція аналізу драматургічного мислення Лесі Українки у лінії психологізації міфу дозволила сучасним дослідникам знайти шляхи відновлення міфогенних структур у її творчості. Так, О. Турган, розглядаючи “Кассандру” Лесі Українки як *авторський текст-міф*, акцентує увагу на “структуруванні оповіді за аналогією зі стародавніми ритуально-міфологічними текстами; створенні своєї системи міфологем, організації конкретно-історичного часу й простору” [358, 3]. “Міфологічний досвід, — як переконливо доводить Я. Поліщук, —

набуває статусу засадничого, в якому — іноді виправдано, доказово, інколи — апріорно — митець на зламі сторіч схильний вбачати “кодифікований варіант духовних пошуків сучасної людини” [283; 37, 38]. Йдеться, зокрема, про розгортання авторської міфологічної візії у “Кассандри”, що стає, по суті, принципом структуротворення цієї драматичної поеми. Більш детально зупиняється на цій проблемі не вважаємо доцільним, оскільки наша позиція про створення власнеавторського міфу у драматургії Лесі Українки раніше висловлювалась [Див. 219]. Поряд з тим, починаючи з роботи М. Зерова “Леся Українка”, сформувалась традиція дослідження драматургічного мислення і форми драм Лесі Українки у герменевтичному віднесенні до жанрового прототипу античної драми (трагедії) та його трансформацій у класицистській, просвітительській, романтичній драмі. М. Зеров звернув увагу на аґональну будову Лесиних драм, роль таких докорінних способів висловлення у античній трагедії, як гнома і стихоміфія [124, 385, 386].

Зіставляючи мікропоетику Лесиної “Кассандри” і “Едіпа Царя” Софокла, М. Ласло-Кущук знаходить у “театрі ідей” Лесі Українки відповідні концепти трагедійного мислення, наприклад, пророцьке “бачення” Кассандри, що корелює із античним способом пізнання дійсності (розглядається, зокрема, пророцтво сліпого Тіресія) [195, 119]. Детальне простеження засад структуротворення від античної драми до драматургії Шіллера дозволило Роману В. Кухарю зафіксувати спорідненість внутрішніх чинників форми Лесиної драми із класичними вимогами драми, починаючи знов-таки від такого засадничого для трагедії способу ведення дії, як аґон [192, 142, 143]. Аналізуючи трагічну діалектику Лесі Українки, Т. Мейзерська приходить до розуміння аґональної природи мислення поетеси. “Аґон, таким чином, виступає не стільки носієм, скільки певним оруддям експлікації центральної ідеї. Він поступово вирізняє суб’єктні інтенції, ієрархізує їх, готуючи, таким чином, перипетію. Перипетія (поворот зовнішньої проблеми у внутрішню) міняє конструкцію аґону, вона блокує його, відтепер в ній збираються всі вузли дії, експлікуючи основний момент, основний зміст драми — розкриття смислової значимості вибору суб’єкта — носія ідеї” [262, 73]. У драматичній поемі “Кассандра” аґональне структурування драматичного тексту вбирає всі рівні поетики. Ак-

тивізується насамперед міметичний аспект бачення, що виявляє архаїчну допонятійну форму трагедії — мім, в якій показування відбивало процеси мислення і дії. У подальшому розвитку драми це набуло абстраговано понятійної форми бачення, яке обумовлює агональну природу дії у драмі Лесі Українки. Згадаємо, що оргіастичну сутність містичного “споглядання” О. Фрейденберг виводить із містеріального походження трагедії, причому мається на увазі “споглядання краси зорової”, яка стає вже метафорою у сприйнятті глядача [391, 241]. Саме таке міметичне бачення “в дзеркалі, очах, у картинах майбутнього, що реально постають перед всевидячим зором пророчиці”, реалізується у “Кассандри” Лесі Українки. На цьому раціоналістично-аналітичному характері передбачення, власне, і наголошував В. Петров [270, 62]. Вже перше агональне зіткнення в драматичній поемі набуває форми інтерпретованого бачення: діалог між Кассандрою і Геленою розгортається впродовж їх зазирання у свічадо. Згадаємо, що Р. Барт розглядав мотив віддзеркалювання (або двійництва) як типово трагедійну тему фрустрації: героїні частіше є відображенням іншого, хоча б як у випадку Кассандри з Геленою [15, 173]. Вдивляння Кассандри у свічадо попри розбіжність виявляє спільне начало обох героїнь — їх здатність нести у собі смерть. Бачення Кассандри корелює із говірним.

#### **Андромаха**

То як ми можемо вірити словам?

#### **Кассандра**

То не слова, я все те бачу, сестри,  
що говорю. Я бачу: Троя гине [373, 22].

Пророцтва Кассандри і є по суті “прозиранням” у обрії долі, що набувало в античних трагедіях предметно-пластичного втілення фатуму, року в образі Мойри. Міфологема Долі підкреслено очужена у візійних картинах пророчиці, яка її відверто боїться.

Образ Мойри, володарки храму, набуває у рефлексіях Кассандри феноменологічного втілення. Так під час розвідки Долона в уяві героїні Мойра здається всепрозираючим оком-місяцем, відстороненим від людського мислення.

## Кассандра

Я боюся долі...  
вона так дивиться отим великим та  
білим оком...

*(Показує на місяць.)*

Ой, вона все бачить!  
Ніде, ніде нема від неї схову!..  
А я тепер не бачу! Де Долон? [373, 38].

Признання себе лише знаряддям Мойри призводить Кассандру до усвідомлення фатальності людської провини, її трагічної обумовленості невблаганним перебігом подій. Згадаємо відповідь Кассандри Гелену, який пропонує випустити на волю Сінона, “коли нема вини на ньому”.

## Кассандра

Брате,  
що єсть вина? Хіба гієна винна,  
що смертю й розпадом живитись мусить? [373, 72].

При цьому Кассандра почуває себе винною за смерть Долона (“Пролита марне кров волає до богів супроти мене...”) [373, 76]. І причини Троянської війни також вбачає вона не у фатальній обумовленості подій, а у провині Паріса, його згубливій жадобі кохання. Виникає план трагедійної невідповідності між зумовленістю майбутнього і розумінням людської провини.

Ця структурна неузгодженість відкриває простір для тієї трагедійної іронії, якою сповнена в цілому вся драматургія Евріпіда. Поряд з тим доречно провести паралель з діалектикою фатальної залежності і відчуттям провини та відповідальності за неї у “Месінській нареченій” Ф. Шіллера. “Фатум у Шіллера не лише містичне наслання, як у багатьох романтиків, і не лише трансцендентна сила, як у Софокла, а втілення об’єктивної необхідності, що дозволило йому висунути проблему трагічної провини та відповідальності людини за свої дії” [200, 270]. Думається, романтична концепція суб’єктивного трагізму стала синтезуючим чинником, що дозволив сполучити фатальну залежність особистості з її внутрішньою відповідальністю і трагічною провинною у драмі Лесі Українки.

У драматичних творах Лесі Українки реалізується етологіч-

не підґрунтя трагедійного конфлікту, що знов-таки пов'язується з витоками трагедії. За спостереженнями О. Фрейденберг, архаїчна трагедія, генетично пов'язана з містерією, у якій “вищою, заключною формою посвячення була епоптея (“позирання, споглядання”), містила у собі зачатки етосу, “навіть чи слід додавати, що зорові таїнства були давніші етичних і що “відкриття” було давніше “одкровення” [391, 239]. Не випадково “бачення правди” Кассандрою Андромаха порівнює у агональному зіткненні з нею із згубою, називає їх “зловісним”. Етологічне підґрунтя виявляється найпомітніше в агоні Кассандри з Геленом. Сутність цього конфлікту, як і інших, влучно схарактеризував О. Білецький у статті “Антична драма Лесі Українки (“Кассандра”): “Антитеза, чітко вимальовуючись у словесних змаганнях дійових осіб (“агонах” античної драми), в кинутих мимохідь сентенціях, часом гідних найкращого “гному” античної трагедії або “pointe” французької класичної драми, розкрита з усією повністю і переконливістю” [24, т. 2, 375].

Агональна суперечка Кассандри з Геленом виявляє симптоматичну спільність з обстоюваною в есеї “Про трагедійне мистецтво” концепцією морального характеру дії у трагедії Ф. Шіллера (“Лише страждання чуттєво-моральних, нам подібних істот, можуть викликати у нас співчуття” [425, 61]). На відповідність етологічного насичення трагедійного конфлікту у драматичних поемах Лесі Українки та драмах Ф. Шіллера, зокрема, вказував Роман В. Кухар [192; 172, 173].

У діалозі Кассандри з Геленом виявляється чи не найбільше відкриття Лесі Українки в галузі феноменології мовлення, буттєва всеохопність смислопороджуючого мовлення осягається у ціннісному вираженні. Прагмат Гелен відкриває позитивістське тло своїх псевдопророцтв, навіть знакове існування “правди” зводиться героєм до екзистенційно утвореного вербального породження буття. Не випадково у його інтерпретації слово така ж складова космогонії феноменологічних сутностей, як і “земля-прамати”.

#### Гелен

Знов правда і неправда!  
Лишім оці слова, нема в них глузду.  
Ти думаєш, що правда родить мову?  
Я думаю, що мова родить правду,

А чим же нам таку назвати правду,  
що родиться з брехні? Чи ти ніколи  
не бачила такого народження?  
Я бачив безліч разів. Слово плідне  
і родить більше, ніж земля-прамати [373, 62].

Релятивізм маніпулюючого словами-знаками і їх можливою реалізацією у буттєвих смислах (які набувають окремого від тих слів існування) Гелена протиставлено всебаченню Кассандри, що здатна бачити неінтерпретовану словами правду, тобто, голу, неприкриту вербальною оболонкою, що надто часто фальшує смисли, які відкриваються пророчиці у їх сакральньо-ціннісному вимірі.

#### Гелен

Так що там! Ми обоє віщуні  
і добре знаєм, що пташки, й утрібки,  
і кров, і дим від жертви — все то тільки  
покраси й покривало голій правді,  
про людське око. Адже тая правда —  
цнотлива дуже і поважна жінка,  
і сором їй ходити без одежі.

*(сміється)*

#### Кассандра

Але й сама я жінка, отже правду  
я можу бачити й невбрану.

#### Гелен

Сестро,  
скажи мені, хто бачив голу правду?

#### Кассандра

Я бачила її аж надто часто! [373, 58].

Підказка Гелена “Чи певна ти, що ти її очима своїми не наврочила?” зміщує агон у площину змагання Кассандри із власним баченням. Внутрішній конфлікт розкриває властивий античний трагедії конфлікт між етосом і пафосом. За спостереженнями М. Гаспарова, “контраст етоса і патоса — визначальний критерій при виборі сюжету трагедії” [69, 129]. Наголосимо, що аристотелівське поняття “етосу” зводиться до означення душев-

ного стану героя, яким обумовлюється стале начало його характеру. Категорія “пафосу” співвідносна з нестійким емоційним вираженням страждання героя, яке передає фабула. “У російському перекладі “етос” звичайно перекладається як “характер”, а “пафос” губиться у понятті “фабула”...” [69, 129].

Трагедійна невідповідність етосу і пафосу у внутрішньому агоні Кассандри активізує помітний план трагедійної іронії, свідомо закладений у драму Лесею Українкою і докладно пояснений нею у листі до О. Кобилянської: “...вона сама боїться свого пророцтва і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи, навпаки, події залежать від її слів, і тому часто мовчить там, де треба говорити...” [373, 329]. Варто наголосити ще на одному спільному з романтичною трагедією аспекті феноменології слова у драмі Лесі Українки: свобода романтичного героя почасти проявляється у “виході із сфери слів”, униканні слова, що межує із самовизначеністю. Долання словесної межі спричинене самопізнанням, збуванням реальної сутності у сфері правди [89, 131].

Романтична філософія мовлення усувала кордони між словом і ділом, духом і матерією, що вело до своєрідної телеології слова, яке, не називаючи явищ, створює їх [89, 132]. Подібний феномен трагедійної відмови від пророкувань спостерігаємо у драмі “Кассандра”: мовчання героїні означає екзистенційне переживання пізнання себе і пошук правди.

Таким чином, між самим етологічним трагедійним пророчим всебаченням Кассандри і стражданням від трагічної провини за наслідки цього бачення, що відкривається у пафосі висловлення, і полягає іронія особистісної долі Кассандри, явлена у її монодрамі. Структура дії все більше нагадує той тип побудови післяєсхілівської трагедії, яку В. Ярхо назвав “трагедія-монодрама”: “Хоефори” можуть служити першим відомим нам зразком трагедії-монодрами. Для Есхіла головне в них — розвиток образу Ореста, і цій меті він підкорює будову п’єси, яка не має найменших ознак симетрії” [443, 275].

Архітектоніка “Кассандри” ввібрала формальні ознаки трагедії-поєдинку (до яких В. Ярхо відносив “Іфігенію в Тавриді” та “Іпполіта” Евріпіда), що поступово зосереджується на монодрамі Кассандри. За спостереженнями В. Саєнко та І. Пономаренко, “Система агоністичних відношень, що є передумовою ви-

никнення перипетії, яка є поворотом драми із зовнішніх конфліктів у внутрішнє протиріччя однієї особи, фокусує це якнайповніше” [302, 125]. Такий характер організації дії відбиває і композиція цієї драматичної поеми, в основі якої — рефлекс архаїчної “рамочної” композиції: пророцтво Кассандри щодо Гелени у першій дії реалізується у восьмій. Відчутна у драмі і тричленна будова, властива, за спостереженнями В. Ярхо, давній, есхілівській трагедії, хоча, як це і притаманно монодрамі, в “Кассандрі” не зберігається симетрія “фронтонної” будови [444, 56]. Від першої до шостої частини розгортаються агональні зіткнення Кассандри з Геленою, Поліксеною, Андромахою, Долоном, Деїфобом, Ономаєм, Геленом, причому зовнішній двобій з антагоністом у першій, третій, п’ятій, шостій сценах (актах) чергується із такими діалогами Кассандри з Поліксеною, Долоном, у яких виявляється не сутічка непримирених позицій, а нерозуміння слів пророчиці. З третьої частини у дію вступає антиагон Кассандри, яка вперше постає проти свого бачення: “Осліпніть ви, зловісні очі!..” [373, 27]. Кульмінацію дослідники спостерігають у сьомій дії: “Сьома дія є кульмінаційною у логіці розвитку внутрішніх суперечностей головної героїні: вона довершує поступове розкриття двох сутностей Кассандри, яка справді стала трагічною постаттю, що викликає катарсис. Образ головної героїні майже повністю розкритий за допомогою попередніх кіл, які унаочнювали лише одне із антизначень, що нейтралізувалися повнотою та полісемантикою істинного значення. У сьомій дії характер героїні виявляється через цілісну, повну свою протилежність: з’являється багатозначенна (оскільки у сьомій дії присутні майже всі герої, кожен із яких є своєрідним антигероем, антитезою до однієї з якостей Кассандри) модель анти-Кассандри” [302, 126].

У сьомій дії, в сцені відмови Кассандри від ритуального вбивства Сінона, найбільше увиразнюється усвідомлення нею трагічної провини, зокрема через смерть Долона. (“Пролита марне кров волає до богів супроти мене...”) [373, 76]. Виникає своєрідний перегук з відчуттям власної провини як суб’єктивної мотивації дії та суб’єктивної відповідальності у трагедіях Есхіла [444, 55]. У античній трагедії мотивація суб’єктивної провини повернута у площину гнозису: пізнання істини приводить героя (будь то Прометей чи Едіп-цар) до визнання власної приреченості (тра-

гізму). В. Ярхо спостерігає, що герої Есхіла та Евріпіда були змушені відновити порушений світопорядок ціною власного життя [444, 288]. Не вважаючи “Царя Едіпа” “трагедією року”, дослідник вбачає в ній трагедію розуму, неможливу ще в есхілівській драмі [444, 217].

Шлях трагічного пізнання-прозріння у наближенні смерті проходить Едіп у трагедії Софокла “Едіп в Колоні”.

### Едіп

Ведь я в своих поступках  
Не властен был, свершал их по незнанью —  
О, если б даже  
Умышленно я действовал, на мне  
Все ж нет пятна, — мой путь мне темен был.  
И сам я пострадал от них, все знавших [325, 392].

Кассандра, володіючи баченням правди, безвладна над нею і своїми пророцтвами, тому і звинувачує себе у їх здійсненні. Кассандра ставиться до істини як до особистісного вибору, що спонукає її до рефлексії. Замислившись над праведністю покарання ахейського бранця Сінона, пророчиця втрачає сили для проєктування ситуації, непевність вибору позбавляє її сил для до-рефлексивного екзистування істини і стає передумовою трансформацій або зрушень у свідомості Кассандри. Уникнення свого бачення, відмова від пророцтв у полоні (“...я вмію все, окрім про-рокування”) [373, 99] означає вирок собі, принесення себе у жертву невблаганній Долі. Такий процес руйнації себе започаткований мовчанням, точніше, утримуванням від пророчих слів Кассандри.

Так Пророчиця намагається дистанціюватися від самої себе. В цьому виявляється властивість, притаманна персонажам “закритої драми” з тектонічною будовою. Оскільки персонаж у такій драмі одночасно індивідуум і роль (функція), виникає певна дистанція між персонажем і дією, між самим героєм як фігурою із властивими їй функціями (наприклад, пророкування або жетровності) і суб’єктом мислення (мовлення) в драмі [Див. 471]. Через це стан персонажа зводиться до ролі (у висловленні це передається субстантивацією дієприкметників, прикметників та інфінітива, що відбивають персоналізований стан екзистенційних виявів героя...) [Див. 471].

Це, очевидно, можна пояснити тим, що у драматургії Лесі Українки увага до стану персонажів вимагала піклування про належну організацію дії. Слушними видаються міркування Я. Поліщука: “У зрілій творчості Леся Українка, отже, наближається до еталону класичної трагедії. Домінантою тут стає дія, а не характери. Дія оприявнює глибину трагічного. Між іншим, саме в дії, а не в характерах чи, тим більше, видовищності, Арістотель вбачав мету трагедії [282, 115]. Персонажі по суті знаходяться над подією, у зв’язку з чим зберігається домінуючий спосіб ведення дії у “закритій драмі” — ззовні у середину. Саме з тим пов’язується й певна дематеріалізація зовнішньої дії: вона переноситься у агональні зіткнення персонажів, причому, дія на сцені переживається, спостерігається, переповідається мовою персонажа. Ця специфіка дії зберігається за винятком сьомої сцени, де про події переважно йдеться у розлогих ремарках. Щодо способів ведення дії, авторка у “Кассандрі” вдається до таких засобів розширення сценічного простору й імітації дії, як тейхоскопії (від *грец.* — погляд через стіну), застосований зокрема у драматургії Гете і Шіллера. Під час розвідки Долона Кассандра разом із Поліксеною з’являються на брамі, звідки й спостерігають за подіями. Їх діалог стає формою відображення того, що сталося із Долоном. “...Невидимі для глядача описувані події розгортаються у полі зору людини, яку він сам не може бачити” [471, 9]. Таким чином, утворюється віртуальний лінійний зв’язок між очевидним і невидимим, що зберігає дистанцію між спостереженням і повідомленням.

Подібний характер переповідування дії типовий для трагедій Есхіла. Наголошуючи на ораторіально-декламаційній природі жанру трагедії Есхіла, О. Ф. Лосєв, зокрема, вбачав тренетичні витоки цього специфічного жанру в тому, що переживання дії у формі треносу (плачу) (переважно демонстрація очікування драматичного конфлікту) замінює самий конфлікт [207, 52]. Наслідки подібної структури дії певною мірою відчутні у драматичній поемі Лесі Українки “Оргія”, дія якої розвивається у формі агонального зіткнення грецького співця Антея з його учнем Хилоном, скульптором Федоном та жінкою Нерісою, колишньою рабинєю (у першій дії), у другій і третій діях агон між Антеєм та Меценатом, Прокуратором і Префектом на тлі співу хору панегіристів переходить у сольний вакхічний спів Антея і танець

Неріси, що також стає своєрідним невербальним висловлюванням у драмі. Отож рефлексі пісенного (дифірамбічного) походження трагедії, її зв'язку з оргіастичним діонісійським дійством і пластичними видами мистецтв простежуються досить послідовно у тексті. Аналізуючи агональну природу художньої дійсності драми, П. Мірошниченко доходить висновку, що міфологема оргії, яка ґрунтується на аполлонічному та діонісійському началах і має структурні ознаки гри, субстанціюється в творі, і в її межах розвивається перебіг подій [234, 104]. До речі, “транспозицію аполонізму і діонісизму” спостерігає дослідник і у драматичній поемі “Одержима”, що, на його думку, має рецептивні ознаки трагедії [Див. 235].

Подібні культурні рефлексії простежує у символістській трагедії І. Анненського і Г. Шелогурова. Йдеться про те, що діонісизм пов'язаний “...з уявленнями про естетичний захват, про втрату індивідуальності і повернення до себе в єднанні з цілим світом, аполлонізм співвідноситься з ідеєю індивідуалізації, з поняттям сумірності та “мудрого самообмеження”, зі світом фантазії й ілюзії” [424, 309]. Об'єднання обох культур дало життя античній трагедії “...через вплив гармонії аполлонічного начала на дисгармонію діонісійського” [424, 309]. До того ж аполлонізм передає ідею цілісності особистості (що представлена в “Оргії” постаттю Антея), діонісизм — ідею роздрібленості, розщеплення.

Як доводить П. Мірошниченко, зосередженість героя на “аполлонічному векторі” культури включається у “ігровий континуум” тогочасного середовища, означеного римською експансією і встановленими правилами гри. Свою відмову “грати за правилами римських поневолювачів” Антей обґрунтовує “власним імперативом мистецтва”. Неріса ж, зосереджуючись на векторі діонісійства, “...приймає власну включеність до ігрового простору беззастережно...”, прагматично намагаючись уникнути етичних вимог еллінського розуміння культури [234, 109].

Отже, видається переконливою теза дослідника про те, що саме в “Оргії” Леся Українка “...вивела прийом агону як фундаментальний концепт структури античної трагедії з царини форми твору на рівень ідейно-тематичний” [234, 104].

Цілком погоджуючись з тим, що агональна будова драми наслідує формальні ознаки гри, закорінені у площині “змагання”

між аполлонічним та діонісійським початками сприйняття мистецтва, слід додати, що своєрідна гра здійснюється у площині зіставлення різних смислів, різних тлумачень самого поняття “оргія”. У гру включена також й символіка хронотопу, зокрема взаємодія циклічного розуміння часу у сприйнятті Антея і лінійного — у сприйнятті Неріси. Власне циклічну форму часу обстоює і Меценат.

### Меценат

Се оргія моя, признатись мушу,  
нагадує щось трошки царство тінів  
перед Плутоновим тріумвіратом.  
Ви не повірите, як я працюю,  
щоб якимось подолати свою дикість  
і недовірливість, щоб сполучити  
в одну родину дві частини люду  
коринфського — римлян і греків [375, 684].

Згадаємо, що основою драматичної концепції часу у античній трагедії була “...суперечлива єдність лінійного і циклічного способів його організації” [68, 28]. “Інакше кажучи, в трагедії все побудовано не тільки наплині часу, але і на переборенні, обмеженні часу. Саме усвідомлення динамічної, лінійно розвинутої суті часу, співвідношення в ньому різних станів світу дозволяє трагедії проникнути всередину події... Проте естетична повновагомість здійснюється у трагедії завдяки художньому обмеженню цієї лінійності, її перетворенню в циклічність” [68, 28].

Таким чином, агональне зіткнення міфологічної оберненості часу (певна повторюваність відстежується Антеєм між оргією на Парнасі “Дев’ять і один там сходяться на оргії таємні” [375, 693], оргіями таємної гетерії співців у Коринфі, на якій Антей бував ще підлітком, і оргіастичним вакхічним співом Антея у Мецената) та його лінійної динаміки (все життя Неріси символізує один нескінченний танок; для неї існує лише сьогоднішня миттєвість, у яку вона жадає здобути слави) набуває перетвореного єднання у смерті обох героїв. Обрив лінійного часу узгоджено з фазою діонісійського мовчання Антея у смерті, не випадково смерть Антея контамінується із закінченням співу. Хоча його пісня давно вже набула окремого життя серед його учнів, що представляють хор панегіристів Мецената. Таким чином збері-

гається зв'язок з циклічністю міфу: креативне начало у піснях Антея дає виток новому циклу творчого існування митця.

Символіка просторової топіки цієї драматичної поеми також виявляє знаковість жанру трагедії. Згадаємо, що Р. Барт, осмислюючи структуру расінівської трагедії, топологію трагедійної дії окреслював межами Покою, Передпокою та Дверей і зовнішнім світом. “Затиснутий між світом (місце дії) і Покоєм (місце німотності), Передпокій є місцем слова; тут трагічний герой, що безпорадно блукає між буквою і смыслом речей, висловлює свої спонукання” [15, 147]. Покій же Р. Барт називає одночасно “й господою Влади, і її суттю...” [15, 147]. Значна частина дії “Оргії” відбувається у покої Мецената, який уособлює ідею Влади. Розмова Мецената з Префектом і Прокуратором відбиває позиції влади щодо процесів асиміляції грецької культури та власницького загарбницького ставлення до її ж надбань. У агональному зіткненні з Антеєм представники влади наголошують на стосунках залежності, Антей же виводить полеміку у площину етосу. Префект намагається порушити нормативні принципи гідності грека і для цього вдається до профанізації сакрального догмату богів та надає сприйняттю часу принизливо ціннісної характеристики.

#### **Префект**

За правду перепрошувать не буду,  
а музі, що сьогодні не голодна,  
Слід пам'ятать, що й у богів є завтра  
Лише тоді, коли його заслужать.

#### **Антей**

Не раз, хто забувається про завтра,  
Той має вічність [375, 210].

Відповідь Антея відбиває екзистенційне сприйняття часовості як стиглості буття, що властиве античній трагедії. Позиція Антея увиразнює етичний план колізії, передусім її закоріненість у трагедійному обстоюванні честі, волі, слави, і у зв'язку з тим пов'язаною з обов'язком служіння своєму народові. Натомість індивідуалістське виборювання слави Нерісою контамінується з перемогою у діонісійській оргії. Таким чином, агон у драматичній поемі “Оргія” набуває відповідно до аристотелівського розуміння трагедії етологічного змістового наповнення.

Символіку трагедійного простору тексту вбирає і метафоризований топос порогу. Перша дія розпочинається на порозі гінекея Антеевого дому, в цій сцені відбувається зав'язка конфлікту між Антеєм і Хілоном. Не випадково цей аґон означено топографічною прикметою кордону — межі між двома світоглядами, позиціями героїв. На архетипному рівні цей знак контамінується їх символічною межею між земним і потойбічним (підземним) світом, що втілює семантику боротьби між смертю і життям [391, 210]. Згадаємо, що дія більшості античних трагедій Есхіла та Софокла розпочинається перед таким уявлюваним порогом (у “Едипі в Колоні” Софокла це “Мідний поріг” — назва кам'янистого кряжу перед входом до печери, яка вважалася входом до підземного світу. Біля нього розгортається перипетія, виголошуються монологи і діалоги, у яких розкривається символіка міфу про прокляття роду Едипа) [Див. 325]. На порозі гінекея розпочинаються діалоги Антея з Евфрезіною та Нерісою. Цікаво, що це знакове утворення метафоризується і субстантиується у власній уяві Неріси.

#### Неріса

...Як я тепер нікому не потрібна,  
всім на заваді, мов поріг високий,  
то з того винен ти! [375, 177].

Топіка порогу замикає трагедійне існування героїні; її висловлення на оргії Мецената також виголошуються з порогу.

#### Атрієнзій

*(з порога)*

Преславний пане, там якась грекиня  
прийшла й дозволу просить уступити,  
щоб тут постояти коло порогу,  
поки співець Антей співати буде [375, 694].

Функції означування трагедійного простору і вказування на чуттєво-конкретну даність властивого жанру трагедії переживання набуває і топос Передпокою, що, скажімо, у драматичній поемі “Адвокат Мартіан” втілюється у межах перистиллю (хатнього дворику) в Мартіановій оселі. У просторі перистиллю відбуваються аґональні суперечки Мартіана з дітьми, перехід через перистиль символізує перехід межі між життям і смертю для

Люцілли, яка, за християнськими традиціями, вірить у те, що вносити можна лише у шлюбну хату або в гробницю.

**Люцілла**

А нащо ж я далася  
внести у браму?

(стогне і хлипає)

**Альбіна**

То ж нічого, доню,  
То ж тільки в перистиль, у двір, не в хату.

**Люцілла**

(спокійніше, але неймовірно)

Ти справді так гадаєш?

**Альбіна**

Вжеж, єдина!  
І не гадаю, а напевне знаю:  
в Єгипті зветься домом все обійстя,  
а тута перистиль — то ще не дім [375, 54].

Вся дія драматичної поеми відбувається у замкненому герметичному просторі між завжди зачиненою брамою і кабінетом Мартіана. О. Бартко доречно зауважує, що мотив герметичного простору трансформується в драмі у модель “замкненого світу” [16, 163]. “Всі діалоги Мартіана з дітьми та сестрою врешті-решт зводяться до увиразнення фізичного відчуття напруги відчуження між замкненою структурою таємного репресованого світу, в якому перебувають герої, і світу зовнішнього, нехай і ворожого, але відкритого (у континуумі заданих ідеологічних, релігійних меж) для життєвої діяльності, для творення і активних дій” [16, 162]. Згадаємо, що для Н. Фрая ізолюваність героя від середовища є засадничою ознакою відмежування жанру трагедії від жанру комедії.

У межах замкненого простору, що контамінується із простором герметизації душі, розгортається трагедія жертвопринесення Мартіана, яка формально зберігає ознаки композиції *трагедії-диптиху* (складається з двох майже однакових за обсягом частин, кожна з яких має свій сюжетний центр. Так виникає враження, що ці частини незалежні одна від одної). За спостережен-

нями В. Ярхо, принципи такої композиції наявні в трагедії Есхіла “Евменіди”, що по суті становить собою монументальний диспут, композиційним стрижнем якого є суд ареопага [Див. 443]. Конфлікт у зв’язку з тим переноситься у площину моральних, політичних і релігійних норм. Хоча при цьому розгортання агональних суперечок у драматичній поемі Лесі Українки спрямовується на увиразнення внутрішньої трагедії Мартіана, яка пов’язує, подібно до монодрами, обидві частини драматичної поеми. Таким чином, трагедійні перипетії набувають допоміжного характеру. Побудована у формі агону колізія відкриває простір герметизованої власним примусом душі героя. Таким чином, драматична дія виявляє приховану трагедію — осудженої на безпробинне покарання душі адвоката Мартіана.

В першій частині драматичної поеми “Адвокат Мартіан” агональні зіткнення Мартіана з дітьми увиразнюють прагнення героя герметизувати шляхом жертвності життєвий простір дітей та їх рішення вирватись з цього “полону душі”. Своєрідної кульмінації внутрішня трагедія Мартіана набуває у суперечці з Ізогеном, який стверджує обов’язок жертвності собою заради служіння Христовій громаді. Рефлексії героя відбивають сумнів у посильності такої жертви для людини (не бога, не героя).

### Мартіан

(в тяжкому роздумі)

Чи ж не над людську силу сії жертви?  
Зректися друга... допустить свідомо  
своїх дітей загинути з душею...

Чи хто з людей коли чинив таке? [375, 40].

Замкненість адвоката Мартіана у часі і просторі: він має до завтра підготувати промову на захист єпископа; отже, немає часу для вирішення проблем, підказаних відчуттям власної провини перед дітьми. (“Я, мов ідолянин, дітей своїх на жертву рокував”) [375, 34]. Навіть години не може відвести Ізоген для порятунку душі дітей Мартіана. Завершується ця частина *драматичної поеми* вимогою ще однієї жертви від Мартіана — стояти осторонь, коли його оборони потребуватиме син близького друга, доручений його опіці, Ардент. Прощання з сином Валентом розкриває зруйнованість батьківської душі, увиразнює пафос страждання

Мартіана через підкореність “братерській волі” і провину перед дітьми. У другій частині формальний центр дії переміщується з внутрішнього конфлікту Мартіана у площину етологічних зізнань Люцілли та Альбіни. Неможливість розімкнути герметизований простір підсилюється фобією приреченості Люцілли та трагедійним поневоленням душі Альбіни, яка занедбала віру всупереч своєму материнському обов’язку. Приреченість героїні усвідомлюється Мартіаном як власний вибір.

### Мартіан

Ти для дитини занедбала віру,  
Я ж — навпаки. [375, 57].

Трагізм самозречення “герметизованої душі” виявляється у фіналі прагненням Мартіана “вирвати” Альбіну із цього замкненого середовища, яке спричинило смерть її доньки. Сам герой замикає існування на ідеї служіння громаді, що по суті дорівнює духовній смерті.

Міфологема жертвопринесення, що є домінуючою для драматургії Лесі Українки, охоплює всі рівні драматичної дії, зокрема, структурний. Переважна більшість п’єс Лесі Українки побудована як екзистенційне переживання трагізму жертвовності собою, що, як вже неодноразово доводилося, зберігає генетичний зв’язок трагедії з *містерією*. Містерійна основа трагедії проглядає у її метафізичній сутності — передачі уявлюваної немичності жертвопринесення, акту майже епіфанічного осягнення трансцендентної сутності буття. Прагненням зберегти містеріальний, сакральний характер пафосу трагедії в умовах втрати первинного значення міфологічної основи, неможливістю збереження важливих структурних ознак (наприклад, партії хору, пропорційного співвіднесення епісодів, комосу, стихоміфії, еподу і ексоду...), ймовірно, можна пояснити те, що для визначення жанрової специфіки своєї актуалізуючої трагедійну модальність і структурну знаковість драматургії Леся Українка добирала синтезовану форму *драматичної поеми*. У ґрунтовній розвідці “До джерел драматургії Лесі Українки” Роман В. Кухар звертає увагу на питомість мільтонівського сприйняття трагедійного змісту “драматичної поеми”: “У передмові до своєї драми “Самсон Агоніст” 1671 р. Мільтон висловлює погляди на тему “того роду драматичної поеми, що називається трагедією”. Це

оборона форми, що спирається радше на ідеях італійського ренесансу як на властивих грецьких зразках” [192, 96].

Саме ренесансне оновлення канонічних засад античної трагедії і вважає Р. Кухар тим співзвучним елементом щодо мільтонівської та Лесиної драматичних поем (йдеться про оновлення античних взірців структури драми, зокрема, поділу на дію та відслони, функції та форми застосування хору, строфічну будову і т. і.). Драматичні поеми Лесі Українки споріднює з творами Мільтона афористичність діалогів, риторичність висловлювання, напружена емоційність, алегоризм [192, 98].

Важливо взяти до уваги й спостереження Т. Смелянкової над редукцією драматичного розвитку у драматичних поемах Д. Мільтона “Втрачений Рай” і “Повернений Рай”, що мають містерійну основу, і у його християнській трагедії “Самсон-борець”. Висловлення у Мільтона зберігає традиції епічної урочистості співу рапсода, поетичне повіствування передає рух драматичної дії. “...У цілому “містеріальність”, виражена у слові, поза видовищною стороною залишається лише драматичною поемою для читання, твором чисто літературним, в якому головним стає не драматично розгорнута дія, не драматичний фінал (в якому, як і слід очікувати, Сатана і сили Пекла поборени), але поетичні кульмінаційні сплески за ходом дії — монологи Сатани, що виражають його бунтарський дух” [111, 48].

Слід зауважити, що у самій структурі таких синтетичних жанрів, як антична трагедія і драматична поема, поєднані начала усіх трьох літературних родів. Так, М. Гаспаров відносить “обґрунтування” і “рішення” (“постанову”) до драматичних елементів, саму дію до епічного начала, переживання пов’язує з ліричним елементом [69, 141].

Певним чином ієрархізована система цих первенів і дає нам синтетичний жанровий різновид *драматичної поеми*. Генетична спорідненість жанрів трагедії і драматичної поеми виходить із специфіки поетичного (ліричного) начала, що обстоював Ф. Шіллер у есе “Про трагедійне мистецтво”. За його спостереженнями, трагедією можна вважати “...поетичне зображення дії, вартої співчуття, і тому вона протилежна історичному зображенню” [425, 60]. Її мета — представити дію за законами поетичної істини, здатної викликати співчуття у глядача. Оскільки мета трагедії значно перебільшує вимоги повідомлення історичної

істини, це дає можливість вільного опрацювання матеріалу за законами поетичного мистецтва. Ідеалізація дійсного, властива поетичному мистецтву, наближує епічну поему до драматичної. (“Так трагедія у її найвищому розумінні буде завжди прагнути здійснитися до епосу, і тільки так вона стає явищем поезії”) [426, 487]. Оскільки це питання є багатоаспектним, варто ще згадати спостереження А. Шлегеля над спорідненістю структури романтичної драми, передусім, трагедії, з формальними засадами балади, причому діалогічні голоси балади трансформуються у мовні партії персонажів, а голос баладного оповідача “пробивається” крізь гномічні сентенції, ремарки і т. і. Вважаємо, що у багатьох драматичних поемах Лесі Українки можна виявити баладну основу, враховуючи їх родову синтетичність і універсальність актуалізованого міфу.

Характер стосунків між жанрами *драматичної поеми* і *трагедії* в драматургії порубіжного етапу кінця XIX — початку XX ст. неодноразово привертав увагу дослідників. Так, Л. Мороз обстоювала думку, що таке міжродове утворення, як *драматична поема*, ширше за дефініцію жанру. На її думку, ознаки жанру трагедії виявляються у таких різних за специфікою висловлення, структурою та іншими ознаками творах, як драматичні поеми Лесі Українки “Кассандра”, “У пущі” та ін., у п’єсі М. Старицького “Остання ніч”, у драмі-казці І. Франка “Сон князя Святослава”, драмах І. Карпенка-Карого “Гандзя”, “Бондарівна” та ін. [242, 161].

Варто дослухатись до спостережень Л. С. Дем’янівської, яка доводила перевагу лірико-філософського первеня над *подійністю* у жанрі *драматичної поеми*. Посилаючись на І. Неупокоеву, дослідниця помітила “...інший, ніж у власне драматичних жанрах, принцип організації “подійного” матеріалу, що відзначається активністю особи автора, його власними роздумами про світ” [95, 8].

Наразі зазначається, що елементи драматичної структури підпорядковані тут “...законам жанру поеми, адаптуються нею для вирішення головного її завдання — передати трагічні зіткнення реального світу в найбільш узагальненій формі, головним стрижнем якої є особиста позиція художника-борця” [25, 9]. У зв’язку з тим простежуються переваги слова над дією, світоглядного “внутрішнього” конфлікту над фабулою. “Розгорнутої драма-

тичної інтриги нема (вона замінюється низкою конфліктів центрального героя з багатьма іншими, через що її здебільшого можна назвати твором одного героя, “монодрамою”,.. [95, 9]. Нарешті, Л. Дем’янівська фіксує тенденцію драматичної поеми до “притчевості” [95, 9]. З трагедією драматичну поему зближує насамперед сюжетно-тематичне начало, тяжіння до міфу, легенди, історичного переказу, агональна композиційна будова, в основі якої — не протистояння типів світогляду, а риторично піднесена, пережита у їх зіткненні гномічна сентенція, що передає авторське бачення, сплавлене у найвищій емоційній напрузі з висловленням героїв. Можна припустити, що із втратою сакрального значення трагедії особливого значення набуває теургізм поета, що призводить до втілення трагедійного замислу (концепції) у формі драматичної поеми.

### 1.3. ПАРОДІЙНА СТИЛІЗАЦІЯ МІСТЕРІЇ І ТРАГЕДІЇ

Стратегії форми містерії, міраклю, мораліте, вертепної драми, трагедії почасті застосовувались драматургами рубежу століть із невластивою для цих архетипних форм прагматикою. Зберігалась спародійована фабульна основа, імена героїв, ознаки конфлікту, розвитку дії. Але ці елементи легко впізнаваного глядачем дискурсу “вживлялись” у тканину іншого за жанровою природою, стилістикою, поетикою типу висловлювання, що артикулювало профанний характер дії, алегоризм авторської позиції, у якій проглядало сатирично-дидактичне, іронічно-пародійне, гротескно-шаржеве спрямування. Найбільш продуктивною ознакою містерії (пасійної драми) і трагедії, що найчастіше в цей період актуалізувалась у різних драматургічних жанрах, вважаємо сюжет жертвопринесення з типом героя-мученика на чолі. Цей архетипний сюжет дозволяв розбудовувати жанри, у яких драматурги намагались реконструювати ознаки сакрального пафосу (драми Лесі Українки, В. Пачовського), а також викликав парадигму жанрових наслідувань, у яких наявна іронічно-пародійна стилізація пафосу містерії і трагедії (маються на увазі мелодрами переважно на історичну тематику, драми іронічної, трагікомедійної, сатиричної модальності, шаржі, алегорично-при-

тчеві п'єси і т. п.). Пародіювання містерійної структури внаслідок асоціативного наближення і свідомих авторських указівок (зокрема у назві драми) спостерігаємо в одноактній п'єсі В. Товстоноса "Містерія" (Все як було). У сприйнятті глядача або читача утворюється аналогія із сакральньо-обрядовим пафосом, фабулою, композицією одного із різновидів *містерії міраклю* внаслідок поневірянь героя, що "виламлюється" зі свого середовища, відходить від звичайного буденного життя і по суті стає вигнанцем, "блудним сином", обраність якого підноситься до жертвовності собою. У п'єсі В. Товстоноса формується алегоричний наратив із висловлювань родини (матері, брата-фабриканта, його дружини) про добровільне вигнання Юрія, ім'я якого асоціюється з Георгієм-Побідоносцем, героєм *містерійних дійств*. Подібно до героїв *пасійних драм* Юрій проходить етапи випробування духу, приносячи у жертву власне кохання. Цікавим видається елемент стилізації сакрального пафосу у кінцівці п'єси: відтворюється сцена плачу родичів за втраченим ними сакрумом, що його уособлює Юрій [Див. 353]. Але на перший план у п'єсі виходить соціально-психологічна мотивація конфлікту: підслухавши розмову про намір брата Гордія привласнити спільну фабрику, Юрій покидає родинне середовище. Якби назва не пояснювала авторську стратегію, текст сприймався б як побутово-психологічна драма міщанського середовища. Пародійно-іронічне віднесення до ознак міраклю скеровує модальність висловлення п'єси В. Товстоноса у русло викривального пафосу щодо звичаїв міщанського середовища. Отже, присутнє у свідомості автора (читача) уявлення про жанрові ознаки містерії впливало на сприйняття тексту. Свідоме відсилання до сюжетів містерійного дійства, як у драмі П. Мирного "Спокуса", *містерія* у чотирьох справах (діях), розраховане на те, щоб, активізувавши жанрові і ціннісні очікування глядача, вказати на пародійне застосування жанрових вимог містерії. Драматичний ефект викликала невідповідність очікуваної сакралізації пафосу цілком профанному характеру розгортання дії і способу висловлення. Усувається метафізичний план дії, завдяки чому п'єса П. Мирного набуває інтермедійно-водевільного характеру. У лінійному способі розгортання дії, фарсово заземленому конфлікті, алегоричному спрямуванні образів персонажів розпізнаються ознаки близького до *мораліте* жанру *ауто сакраменталь* —

середньовічної одноактної драми алегорично-релігійного змісту, переважно на сюжети Євхаристії. Історія Всесвіту почасти подавалась у фарсовій інтерпретації, що посилювало сатиричне спрямування цього жанру [452, 257].

Ознаки жанру *ауто* виявляються в п'єсі П. Мирного насамперед у алегорично-дидактичному характері драматичної дії. Сюжет гріхопадіння Адама і Єви розгортається лінійно: двоюрисність художнього простору (рай — пекло) не стає структуротворчим принципом симультанної дії, як це притаманно *містерії*. Обидві сюжетні лінії (самопізнання Адама і Єви та інтриги сил пекла) об'єднує егоцентричне прагнення Сатанаїла перемогти Луципера, що спрямовує розвиток подій у комедійно-фарсове русло. У картинах побутування пекла (ревнощів жінки Луципера Арефи, обману Сатанаїла, який намовляє Арефу скористатись з наміру Луципера спокусити людей і зробити з них прислугу, гіперболізованих бійок Арефи з Луципером і т. п.) виявляються характерні ознаки *фарсу*: дріб'язковість конфлікту, прийоми ситуативного комізму, "...як правило, комізм сцен подружніх сварок або ж залицання до чужої дружини є грубим, навіть примітивним, розрахованим на невибагливий смак простолюдина" [199, 586]. Гротескність, карикатурність прийомів буфонади, як правило, викликали у глядача "...сміх тріумфу над забобонами і фобіями, властивими трагічній візії світу" [306, 146].

Ознаки фарсових типів висловлювання поєднуються у п'єсі П. Мирного з не властивим фарсу дидактизмом і алегоричністю. Згадаємо, що, на думку О. Чиркова, "Фарсу не властиві ані алегоризм, ані моралізаторство" [419, 586]. У традиціях *ауто сакраменталь* або *мораліте* розв'язка драми (вигнання Адама і Єви з раю) супроводжується дидактичними сентенціями алегоричного Голосу з неба.

#### Голос з неба

Яким ти неймовірним став, Адаме!  
Ні, Єва правду каже: ти спасешся  
Тільки любов'ю... І я тобі колись  
Подам любов ту — свого месію...  
Іди ж з раю... працюй... та сподівайся [229, 320].

Таким чином, моралізаторство і заключна сцена апофеозу (народження Христа) сприяють остороненню фарсового начала п'є-

си, що виявляє пародійно-іронічне ставлення до вимог жанру містерії і сатирично-повчальні тенденції авторського алегоризму.

Для написаної у двадцятих роках ХХ століття драматургії Я. Мамонтова, а згодом і М. Куліша, стилізація містерійної драми стане знаком авторського пафосу, засобом художньо-естетичного оцінювання явищ тогочасної дійсності. Характерною ознакою у трагедіях Я. Мамонтова “Коли народ визволяється” (1923) та “Ave Maria” (1924) вважаємо дистанціювання профанної дійсності та ідеалізовано-вимріяного метафізичного *sacrum* ідейної присутності автора. Показовою щодо того є трагедія Я. Мамонтова “Ave Maria”. Свідоме застосування сюжетних моделей містерійного дійства увиразнюється різними способами: це, насамперед, виявлене в слові протистояння бісовського натовпу безбожників і тих, хто органічно, природно пов’язаний з різними шляхами віднайдення бога у собі і в дійсності. Суто містерійним є лейтмотив жертвовності Марії (вона замислюється над тим, чи не обрала її свята Діва для того, щоб зупинити божевільного Марка, який хоче зруйнувати храм з чудодійним образом). Невипадково в уяві Патера, справжнього батька Марії, образ дочки контамінується з образом Матері Божої. Знаковою у тексті п’єси є сцена розігрування містерії, точніше, *мораліте* повстанцями (“Радість визволення”), що стає заперечувальною алегорією до того, що розгортається у реальній дії драми.

Саме тому ця сцена передається у іронічному дискурсі авторської ремарки: “...Пантоміма називається “Радість визволення” і нагадує хорове ігрище. Вона утворюється з типових ритмів поневолення і закінчується веселим, переможним танком...” [221, 27]. У суто театральний спосіб дійство колективної адорації трансформується у мітинг (антимістерію) (“...Таким чином, театральне дійство переходить в імпровізований мітинг. Сходи ратуші тепер використовуються як трибуна”) [221, 29].

Подальший розвиток дії нагадує вертеп, кульмінацією якого стає сцена демонічного бунту у четвертому акті і смерть Марка. Але сама логіка розв’язки і спосіб висловлювання (спів “Ave Maria” помітно контрастує з репліками всіх персонажів) переконують у наявності суттєвого розриву між планом художньої дії та дискурсом авторського переживання, що утворює ще один план антимістерійного дійства у п’єсі.

Структурні ознаки містерійної драми виявились і у трагедії

в чотирьох актах Я. Мамонтова “Коли народ визволяється”. А. Криловець помітив двошарову організацію драматичної дії в п’єсі: “Поділ сцени на два поверхи, беручи свої витoki ще із вертепної драми, символізує розкол суспільства на переможців і переможених, указує на протилежність їх інтересів” [176, 91].

Унаслідок обмеженості зовнішньої дії герметичним простором (дві перші дії відбуваються в льосі) ваги набуває дія внутрішня. Діалоги і полілоги ув’язнених відбивають процес зростання свідомості. Містерійні перевтілення пов’язуються у свідомості героїв з ідеєю жертвовності в ім’я революційних перебудовань. У репліках “будівничого волі” Альберта спостерігається “отілення” ідеї.

**Альберт.** Ні, Рішаре, коли ідея робиться ділом цілого життя, коли вона переходить в тіло і кров людини, то не можна доручити її “історичній закономірності”! Вона мусить боротись за свою реальність, щоби побороти або загинути, а іншого виходу їй немає [221, 77].

Помітно профанізується в драмі теургізм Альберта: його саможертвовність не приносить очікуваного свята визволення. Дія насичується фарсовим смислом (**Жінка.** От тобі і День національного визволення! А в мене як не було нових черевиків, так і немає! [221, 36]).

Вибудовується уявна опозиція двох способів мислення, явлених у слові: Комедіанта (майже вертепного персонажа) і Альбера.

**Комедіант.** А так: він чорт, а я комедіант. І він тішиться людьми, і я тішуся. Тільки моя робота далеко важча... А от хай би він попробував викликати регіт, коли людям хочеться лише журитися та плакати! [221, 88].

Незважаючи на деякі формальні ознаки містерійної структури, тексти Я. Мамонтова втрачають механізм відсилання до сакруму священних дійств, переходів індивідуального у надіндивідуальне (універсальне). Конкретна сюжетна історія наповнюється протилежним до містерійного пафосом. Риторика висловлювань персонажів не містить наслідків творчого пробудження Logosu до виявлення сакральних смислів драматичної дії.

Таким чином, стилізована сакралізація пафосу і водночас під-

креслена профанізація драматичної дії, різні способи сполуки жанрово-естетичного змісту містерійного дійства з втіленням авторського пафосу... невідповідність духовної драми жертвопринесення героя і заземленого характеру розгортання зовнішнього сюжету, пародійне обігрування структурних засад містерійного дійства... дозволяють розглядати ознаки містерійного жанру у таких драмах як спосіб пародійної стилізації, через що створювалися по суті антимістерії, які тяжіли до фарсу.

У порубіжний період в драматичних творах деяких авторів, передусім, Я. Мамонтова, Є. Карпенка, Олександра Олеся, С. Черкасенка, помітна спроба на основі мелодраматичної (драматичної) фабули створити екзистенційну або символістську драму (трагедію), яка іноді зберігала символістську багатовимірність прочитання, іноді алегоризувалась в сприйнятті завдяки прозорості механізмів віднесення, кодів відчитування, аналогій і т. п. Але передусім у такій драмі, що може бути означена як *квазітрагедія*, відверто переважає авторська суб'єктивність, явлена у властивому цій драмі ліризмі. Жанрова ознака (у даному випадку вимоги трагедійної інтерпретації) слугує вказівкою на авторську позицію і скеровує глядацьку рецепцію. Але у багатьох випадках відчутно опір самого тексту певній жанровій прагматиці. Спостерігається невідповідність певних жанрових ознак тексту свідомій авторській стратегії. Тому і виходило, що навіть попри заявлений самим драматургом жанр *трагедії* (“Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка, “Момот Нір” Є. Карпенка, “Вилітали орли” О. Олеся та ін.) п’єси не сприймалися як трагедії. За спостереженнями О. Журчевої, у подібних п’єсах утворюється своєрідна “надбудова”, “...мобілізовано арсенал засобів, за допомогою яких у рамках п’єси виявляється власне авторське “я” [118, 16]. Зауважимо, що вслід за дослідниками (М. Берковським, І. Шкунаєвою) О. Журчева розрізняє у “новій” екзистенційно-символістській драмі план підтексту, а в умовно алегоричній драмі, в якій герої позбавлені індивідуалізації (такій, як “По дорозі в казку” Олександра Олеся), можливий план “надтексту”. Такий “надтекст” активізує в уяві глядача (читача) культурний контекст, відкриває полемічність тексту, іронію, “контекстуальну несумісність” [118, 20]. Ремінісценції та алюзії, від-рефлектовані як “чуже слово” в драматичній дії п’єси, спрямовані на збудження культурної пам’яті читача, утворювали сема-

нтичну надбудову, той “смісловий айсберг”, завдяки якому “...сюжет твору набував неоднозначної рецепції” [364, 192].

Всеохопність і “повсюдна присутність” такого “надтексту” чи “підтексту” пояснюється розчиненням відрефлектованого авторською свідомістю “чужого слова” у висловленні персонажів та загалом у всій системі вербальних та невербальних засобів драми. Це створювало характерну для порубіжної доби полемічність, що впливала не лише на специфіку художнього стилю, але і на жанрове сприймання творів. Внутрішня полемічність розмивала звичні стереотипи мелодрами або родинно-побутової драми.

Ситуація ускладнювалась прагматикою авторського задуму. Загальновідомо, що під впливом поглядів М. Вороного на так звану драму “живих символів” Я. Мамонтов намагався створити нову символістську драму, відмінну від психологічної драми. Хоча його п’єса “Над безоднею” і “нагадує ззовні психологічну родинно-побутову драму”. Сучасні дослідники розглядають її екзистенційний зміст у внутрішній полеміці з ніцшеанською концепцією повернення митця до оргіастичної праоснови творчості, що актуалізувало глибинний шар міфологічних віднесень до сфер космогонії духу, який перегукується із символістським гнозисом [Див. 432].

Загалом, розглядаючи ранній період творчості Я. Мамонтова у контексті ібсенівського “реального символізму”, за термінологією Г. Брандеса, Н. Щур вважає символістське (ніцшеанівсько-шопенгауєрівське) розуміння музики у драмах Я. Мамонтова “фактором поглибленого психологізму” [432, 290], що потребує, на наш погляд, уточнення. Це передусім пов’язано з тим, що авторська позиція, на відміну, наприклад, від “буденної драми на чотири дії” Л. Старицької-Черняхівської “Крила”, не експлікована безпосередньо у структурі драми (у драмі “Крила” полеміка міститься у логіці розвитку дії, у характері драматичної колізії, майже у неприхованому вигляді передається у діалогах героїв) [Див. 331]. У п’єсі Я. Мамонтова “Над безоднею” зашифроване у символічних кодах “чуже слово” збирає і об’єктне висловлення персонажів, і сукупність невербальних зображальних засобів, що також представляють містичний тайнопис.

Спостерігається переростання меж мелодрами через імпліковану у тексті полеміку з концепцією діонісійського мистецтва Ф. Ніцше, діалог з осмисленим ним апофеозом творчого по-

кликання Надлюдини, для якої мистецтво стає засобом звільнення від себе (порівняно до того смерть у філософії цього періоду, зокрема, працях Шопенгауера, також вважалась абсолютним звільненням від усього матеріального). В образах музиканта і музики прочитується рецепція ніцшеанської концепції музики (“Народження трагедії з духу музики”), яка розглядалась в якості однієї з прастихій (хаосу, безодні). В цій якості музика цілком дорівнює екзистенційному переживанню морської стихії, поетично піднесеному в тексті драми. В орбіту вірогідного інтертекстуального наповнення тексту п’єси мимоволі втягується і відома поезія Ф. І. Тютчева “О чем ты воешь, ветр ночной?..”. У діалогах двох митців — актора Данила Білогора, що на догоду дружині п’ять років назад залишив сцену, підкрившись її волі, та актриси Зої, яка силою творчого натхнення і своєї пристрасті намагалась збудити у душі Данила протест проти цього, повернути йому силу покликання, яке надається обраним, — виникає риторично-символічна знаковість, що “прочитується” через ту семіотичну парадигму, що виникає в уяві завдяки поезії Ф. Тютчева (“О чем ты воешь, ветр ночной?..”) [367, 78].

Спроба Данила вербалізувати почуття, збуджені енергетикою моря, породжує образність, що розшифровується у контексті цієї поезії.

**Данило.** ...Ви подивіться: яка велич зараз над цим безбережним, гармонійним лоном! І який могутній, первотворчий хаос піднімається тут в годину бурі! [222, 12] Стан збудженої душі актора мимоволі асоціюється з рядками “О, бурь заснувших не буди — Под ними хаос шевелится!..” [367, 78]. Кореляція образів “нічного вітру” і “світу нічної душі” обумовлена в поезії, за спостереженнями С. Бройтмана, стосунками психологічного паралелізму [39, 11]. Це дає можливість сприйняти поетику символічного образу “хаосу” не лише “...як породжуючого стихію, але і як те, що породжується” (“дитя душі нічної...”) [39, 12]. Відстежуючи жанрові витоки поезії Тютчева, що походять від архаїчних форм елегії та гімну, С. Бройтман спостерігає в тексті реалізацію оргіастичного архаїчного ритуалу, означеного “втіленням душі у хаос” [39, 17]. “Поринання душі до хаосу пристрастей, яке дає їй свободу, звільнює творчу волю... дозволяє

їй в цьому ритуальному акті набути нової творчої енергії, нової мови” [39, 17]. Невипадково хаос у поезії Ф. Тютчева набирає статусу суб’єкта мовлення, в той час як ліричний герой екзистенційно переживає втілення хаосу у душі. Сповнена драматичного характеру ця ситуація цілком відповідає внутрішній драматургічній дії у п’єсі “Над безоднею”. Більше того, у розв’язці драми Я. Мамонтова виникає проекція того ритуалу, який епіфанічно переживається в поезії: дружина Данила пані Марія ритуально повертає душу панни Зої стихії моря. “Відомо, що у ритуалі необхідне для встановлення світового порядку “відновлення вичерпаних енергій” досягається через повернення до першного стану (хаосу, п’тьми, води, безформності)” [39, 17].

Невипадково дослідник називає поезію “О чем ты воешь, ветр ночной?..” метатекстом, у якому відтворюється акт творчості, що надає їй статусу “трансцендентальної” поезії [39, 17]. Інтертекстуальні залучення знакового поля цього метатексту дозволяють відкрити у ритуальній канві сюжету драми Я. Мамонтова ще і своєрідну рецепцію прадавнього архаїчного жанру трагедії. На цю думку наштовхує один із помітних лейтмотивів драми “Над безоднею” — усвідомлення фатальної залежності митця від свого покликання.

**Зоя.** Покликаний — це раб, але вільніший всіх на світі, і коли він захоче ... визволитись з неволі свого покликання, то лише сам на себе накличе Божий гнів [222, 14].

Відчувається перегук із драматичним етюдом Я. Мамонтова “Dies irae”. Трагічне сприйняття Марією свого кохання до Данила реалізується через її висловлення у трагедійному образі “храму над безоднею”.

**Мар.** Я не розумію світових трагедій і буду боротися проти всіх законів за моє єдине право: бути щасливою! І я вже давно борюся, пане Яне: з самого того дня, коли переконалася, що Данило родився не для самої мене, що йому мало бути моїм коханим, а хочеться ще бути і артистом... О, чого тільки не робила я, аби побороти ту безодню, що загрожувала мені і моїй дитині... [222, 16].

У висловленнях Данила зашифрована символіка святого причастя, актуалізована шляхом звертань до символіки літургії: мі-

стерія жертвопринесення реалізується у віддаванні тіла і крові мистецтву (“Нічого вищого не може бути, як давати тіло і кров найвищим проявам творчого духу...”) [222, 19]. Невипадково трагедійна роль Гамлета була коронною у репертуарі актора. Трагедія нереалізованості сценічного теургізму (покликання) сприймається Данилом як примус, залежність від розумово сформованої необхідності, що тяжіє над самою людиною. Тому у сповідальних зізнаннях актора реалізується провина “перед собою і перед тим, хто дав йому талан”.

У драмі Я. Мамонтова розвиток драматичної дії обумовлений магнетичним впливом фатальної (втраємниченої, містичної) необхідності, тої покари, що її здійснює пані Марія. Причому враження від цього рокового вчинку готується у передбаченні Зої, у пророчих словах пані Марії.

**Мар.** Тяжко почувати над собою ворожий присуд долі, але ще тяжче ... бути її караючою рукою ... (*погамувавши сльози*). А все-таки мусимо рушати на море... Ох, панно Зоя, багато нерозгаданого і дивного на цім світі, і нікому невідомо над якими безоднями ходить він... [222, 25].

Авторське прагнення створити трагедію відчувається у анти-тетичній протилежності ремарок до 1-го і 3-го акту драми: розлога ремарка до III акту становить позавербальне нагнітання символіки трагедії (на морі — буря, місяць нагадує “лице мертвого”, пан Ян у екстазі імпровізує “гімн бурі”, пані Марія з’являється як “привид грішної душі”) [222, 33].

У структурі дії помітний вплив модальності висловлень пана Яна, причому його риторичні ствердження про нездатність людини опиратись присуду совісті (“Ми вже готові тоді свою кров до дна виточити за той гріх! ..”) [222, 34] корелюють із його спогадами про власний гріх (через студювання музики у Римі пан Ян втратив дружину і дітей, що померли від голоду). Трагізм внутрішнього стану напівбожевільного музиканта розчиняється у мелодраматичній риторичній власного присуду на довічне покарання (“З того часу я вже не міг бути музикою... І от тепер невідомо, за що буде карати мене судія Всеправедний: чи за той талан, що я в землю зарив, чи за тих неповинних людей, які загинули разом з талантом моїм?”) [222, 35].

Пережите у висловленні усвідомлення гріховності ще раз про-

грається у фабульній дії в діалозі Марії з дочкою Люсею, яка реалізує у слові прихований жах матері.

**Люся.** ... Я знаю, мамочко: ти боїшся...

**Марія.** Кого мені боятися?

**Люся.** Панни Зої [222, 38].

У подальшому діалозі з паном Яном паралельно до цього реалізується екзистенційна драма вибору пана Данила, який чекає визволення від тягаря непроясненого питання: чи то нещасливий випадок, чи свідомий злочин? [222, 39].

Полеміка із “чужим словом” імплікована у діалогічно побудовані сентенції героїв про день визволення.

**Ян.** В такому разі, для великого числа людей день визволення — день смерті [222, 39].

Приреченість пана Данила обумовлена його власним вироком собі: він вважає себе причиною смерті панни Зої. Морально-дидактична риторика промов героїв все помітніше набуває мелодраматичного характеру.

Структурним показником дистанції між сентенціями і дією стає те, що дія переважно відбувається під контролем авторської прагматики у ремарках, діалоги містять інший план вербалізованої дії, коли проголошена сентенція створює мелодраматичний рух емоційно насиченого риторичного мовлення.

У фіналі драми спостерігається фарсова інтерпретація трагедійної розв’язки у сцені самогубства Данила. Звинувачення Данила у згубній силі Марійчиного кохання реалізується як мелодраматичне прозріння героя, який екзистенційно переживає звільнення творчого духу від пут “самчиного розуму”. Оргіастичне захоплення станом творчого натхнення інстинктивно підштовхує героя до злиття зі стихією моря. Але символіко-ритуальний зміст розв’язки залишається на периферії читацької уваги, натомість на перший план “виходить” мелодраматичне прагнення пана Данила звинуватити дружину у поневоленні любов’ю. У фіналі драми дається взнаки “негероїзм” пасивно сприймаючого примус долі Данила. Джерелом трагічного стає сам суб’єкт, глибина і складність його внутрішнього світу (великої пристрасті) та обумовлені тим дії. Натомість у античній трагедії неблаганна дія фатуму і долі обумовлює рух драматичної дії у міфологі-

зованій свідомості глядача. Крім того, у мелодрамі джерело трагедійного переноситься у людську душу, антагоністичне начало усвідомлюється у самому героєві, навіть коли це ускладнюється мотивом впливу позасторонніх сил. Важливо зазначити, що у п'єсах Я. Мамонтова сфера трагедійного співвідносилась не лише з жанровою ознакою, а з природою художнього стилю, втіленого у поетиці драматичного висловлення. Нам видається, що відокремити ці явища неможливо, тому стильова специфіка п'єси все одно проступає поряд із виявом жанрових стратегій трагедії. Думається, що проблема взаємодії стильових і жанрових аспектів висловлення потребує ґрунтовного дослідження саме в драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століть.

Таким чином, на основі мелодраматичної фабули Я. Мамонтов прагне створити екзистенційну драму оргіастичного повернення душі митця, творчого духа до праоснов творчості — вільного волевиявлення, звільнення від унормованої підкореності коханню жінки (“самиці”). Намір створити трагедію не міг реалізуватись у кінці ХІХ — початку ХХ століття, коли втрачались традиції міфопоетичного мислення... Але це і не пародія на трагедію. Перед нами — квазітрагедія — результат авторських спостережень над механізмами штучного реконструювання трагедійної структури і смислів, що обертались фарсовим спрямуванням п'єси.

Ностальгія за трагедією давалась взнаки через фарсове зниження мелодрами передусім у модальності висловлення, означеного кореляцією дії у ремарках і риторикою сентенцій у діалогах, профанізацією вчинків і слова героя, переакцентуванням ролі фатуму, джерело якого перенесено у людську душу, усвідомленням себе жертвою обставин, навіть, якщо це враження утворюється у сфері власного розуму, і т. і.

Ще помітніше трагедійна жанрова сутність драми поступалась мелодраматичній у драматургії Є. Карпенка.

Слід зазначити, що за уявленнями модерністів категорія “трагічного” і співвіднесений із нею жанр трагедії відбивали переважно план змісту (на рівні пізнання й оцінки світу). У добу класицизму і передрамадизму ці ж категорії функціонували насамперед у значенні структурних, формальних показників тексту. хоча у трагедії Є. Карпенка “Момот Нір” зберігаються окремі формальні ознаки трагедії (п'ятиактова організація дії, відносна

відповідність єдності місця, часу і, головне, дії, цілісність інтриги, винесення мотивації подій до редакції, логічна вибудованість кульмінації, антитеза зав'язки і розв'язки), орієнтація на жанр класичної трагедії виявляється передусім у способі розкриття характеру трагедійного героя Момота Ніра. Імітується міфогенна сутність героя, оскільки у висловлюваннях персонажів створюється ілюзія надзвичайного статусу пророка, титана волі і духу, здатного принести жертву в ім'я незалежності України. Пародійне відтворення образу пророка досягається введенням у висловлювання Момота Ніра алюзій і ремінісценцій із міфологізованого у свідомості модерністів послання Т. Шевченка "І мертвим, і живим,..":

**Момот.** (*Йому в тон*).

І розкуються незабаром розковані люди,

І оживе добра слава, слава України... [151, 9].

Трагедійна сутність характеру Момота Ніра помітно знижується і у його діалогах з alter ego (Добродієм). Саркастична полеміка із Добродієм, який відстоює позицію засудження рабської душі народу, допомагає усвідомити зв'язок героя з цією душею.

**Момот.** (*Палко*). От раба я весь, од його крові і кости — а-а!  
Як Фауст вернути минулі дні хотів, отак Україні волю... [151, 11].

Саме Добродій переконує Момота в необхідності принести своє кохання, життя коханої і сина, якого він випадково, прийнявши за іншого, вбиває, в жертву незалежності України. Вчинки Момота демонструють пародійне віддалення від ідеального образу пророка. Досить влучно називає його Добродій "Хатнім пророком", який "... за вашого Бога купить собі нові черевики" [151, 30]. Так пародійно відтворюється мотив хриstopродавства. Конфлікт набуває параболічного характеру, хоча його метафізичний план майже не розпізнається у тексті. Момот Нір постає перед необхідністю вибрати між почуттями і обов'язком: допомогти визволенню України він може лише наважившись продати "найбільший скарб українського народу" — картину, що намалював його син Арсен і на якій зображена кохана Момота Логина. Епізод містить біблійну алюзію зради Іуди (за картину Момот Нір

вимагає триста тисяч). Гіперболізація підсилює трагізм вибору, який осмислюється персонажами у психологічних колізіях. Рішення продати картину сприймається як принесення героєм у жертву свого життя, життя коханої і сина. До того ж Логина, як і героїні класичних трагедій, ціною власної гідності і життя викупає картину у негідника Марка.

За оцінкою Добродія, вибір Момота Ніра є інтелігібельною помилкою, виправити яку можна лише ціною крові: замість Марка Момот Нір помилково застрелив сина. Трагедійний пафос ситуації підсилює алюзійний мотив із поеми Т. Шевченка “Гайдамаки”: “... з кайданів ножів наковано ой-ой скільки... Посвятити їх тільки осталося” [151, 27]. Розпізнавання Шевченківського тексту надає вчинку Момота Ніра смисл трагічної провини, що асоціюється з убивством Гонтою своїх дітей. Завдяки цьому знімається фатальна детермінація вчинків Ніра і профанується зміст його жертвоприношення. У розв’язці (сцені самогубства Логини) знижування трагедійного пафосу досягає абсурдного характеру, дія все більше перетворюється у драму абсурду через дисонанс реплік героїв і висловлювання у ремарках. Трагіфарсове враження створює контраст двох людських станів у останній ремарці п’єси: відчаю Момота Ніра і пафосу прославлення Момота готовим до виступу натовпом: “Повз вікна іде великий народний здвиг. Море людських голів. Радісно мають прапори... На порозі перед трупом Арсена — Дід. Став. Стоїть. Лице йому радісне. Ні устах застиглий усміх волі. В руках пошматований козацький малиновий стяг. Із соток людських грудей: “Хай живе Момот Нір! Хай живе Україна! — пішло далеко луною стихло. Народний здвиг усе йде і нема йому краю. І радіють за вікнами прапори, радіють люди, радіє і сміється життя...” [151, 78].

Трагіфарсова розв’язка цієї “квазітрагедії” досягається, таким чином, через знижування образу трагедійного героя, доведення його помилок і катарсичного пафосу до абсурду. Цьому сприяє не лише ремінісцентне нашарування тексту Т. Шевченка, але і розпізнавання у тексті п’єси Є. Карпенка осторонених принципів класицистської трагедії: конфлікту між обов’язком і почуттями, розкриття сутності героя у полеміці з alter ego, збереження єдності дії і доведення її до логічного розвитку у розв’язці. Інтертекстуальні втягування сприяють руйнуванню трагедійного пафосу, за-

кладеного у авторське жанрове визначення, яке пародіюється і доводиться до абсурду усім розвитком дії драми.

Як переконливо довів Н. Фрай, процеси десакралізації нарративу наприкінці ХІХ століття об'єктивно спрямовували еволюцію трагедії у річище іронії. Трагічна візія фатуму набувала суспільно-особистісних вимірів, через що відмова від звертання до міфопоетичних структур вела до появи іронічного модусу. Трагедійна іронія утворюється переважно на рівні архітектоніки, включає організацію сюжету, ієрархію персонажів, невідповідність жанрової установки автора і текстових інтенцій. Так, у трагедії С. Черкасенка “Про що тирса шелестіла” потребі героїчної боротьби, реалізованій у мареннях героїв і вчинках охопленої пристрастю Оксани, не відповідає загалом негероїчна інтенція кошового отамана Сірка жити у згоді і мирній праці.

### Сірко

...Але я знов кажу, що жити в згоді  
Безмірно краще, й прийде та година,  
Коли на думку на такую всі  
Пристануть, як і я, і на землі,  
Сльозами й кров'ю скропленої одвіку,  
Назавше запанує згода й спокій,  
Не буде ворога, а будуть всі  
Братами... [413, 610].

Іронічна несумісність прагнень особистості її призначенню, місцю у історичних обставинах, проявляється в усвідомленні Сірком внутрішньої двоїстості: у візії кохання Оксани актуалізується його героїчна іпостась, підживлена мрією Оксани про гетьманство, у дійсності ж душа Сірка “...лагідна й тиха, як те дівча причинне, що мені з'являється часами тут...” [413, 650]. Відчуття провини обумовлене не фатальним збігом обставин, а трагічною випадковістю: Сірко звинувачує себе у смерті обох синів (Роман, вбитий Оксаною, помирає внаслідок батьківської пристрасті) і загибелі козаків. Іронією сповнюється зіткнення Оксани і Сірка з профанною дійсністю, через що у розв'язці герої вбиває “першу іпостась своєї душі” — Оксану і вмирає сам. Хоча ця мелодраматична розв'язка і відповідає ззовні трагедійній, вона втрачає відповідний пафос і викликає враження іронічного дистанціювання від трагедійної візії, яка закладається

здебільшого в уяві героїв, підсвідомих мареннях “причинної” Килини, її піснях, мріях Сірка. У висловах героя імпліковані міфологічні проєкції поведінки героя: аполонічна іпостась (у згадуваних снах) і діонісійська у стані напівбожевільної пристрасті — сп’яніння. Але вони не актуалізовані у розвитку дії. Випадковість поведінки Сірка викликає план трагедійної іронії щодо алегорично-символічного дискурсу, запропонованого автором у поясненнях для трактування образів: “Історичні і взагалі живі особи в п’єсі взято автором не для популяризації їх со сцени, а — як живі символи до втілення певних ідей (Сірко — боротьба в людині двох початків — звірячого й духового; в образах Оксани і Килини — вираз тих початків...)” [413, 548].

Викликана обмеженістю (стихійної волі) людини, імплікована у структурних невідповідностях дискурсів іронія наближала трагедійне бачення до іронічно-фарсового знижування у *трагедії фатуму, слізній трагедії* або *мелодрамі*. Таким чином сам текст “чинив опір” авторській логіці задуму, і це також створювало умови для пародійно-іронічного прочитання.

Отож слід відзначити, що трагедійний “надтекст” у драматургії Я. Мамонтова, Є. Карпенка, О. Олеся, С. Черкасенка виявляє в собі ліричну (поетичну) або ж іронічну модальність висловлення, хоча і не дає підстав вважати таку п’єсу власне *трагедією*. Крім того, трагедійний дискурс у драматичних етюдах О. Олеся (“Танець життя”, “Осінь”), Я. Мамонтова (“Третя ніч”) набував відтінок абсурдності, що закладає шляхи до *драми абсурду* середини ХХ століття. Трагедійна візія історії або детермінації людської безпорадності в світі постають як абсурдні, що руйнують особистість у її інтенціях змагання з екзистенційно пережитим фатумом.

## ВИСНОВКИ

1. При розгляді різних способів рецепції жанрових ознак містерії і трагедії в українській драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століть виявлено відмінність між процесами стилізації жанрового прототипу і пародійно-іронічного осторонення (внаслідок асиміляції архетипних засад у поетиці сучасної п’єси або їх від-

торгнення). Внаслідок цього стають помітними деякі спроби сакралізації художнього простору в драматургії В. Пачовського, Лесі Українки, В. Товстоноса, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка, Я. Мамонтова, Є. Карпенка та ін.

2. Стилізація характерних для *містерії*, різновидів *міраклю*, *вертепної драми*, а також для трагедії типів висловлення в українській драматургії порубіжного періоду виявляється у реконструюванні символічної форми сакрального дійства і структурних засад жанрових прототипів. Зокрема відтворюється містерійний або трагедійний метасюжет, в основі якого — символічна фабульна схема ініціації (у драмах В. Пачовського) або жертвопринесення (у драмах Л. Українки). Симультанний спосіб організації художньої дії охоплює трирівневу структуру художнього простору сцени, що у гетерогенній архітектоніці п'єс існує у синтетичному поєднанні жанрових начал (*трагедійно-містерійного*, *вертепно-комедійного* і *пасторально-оперного*), а також жанрових ознак *міраклю*, *мораліте*, *меніппеї*, *вертепної драми*. Внаслідок цього в драматургії В. Пачовського референція до містерійних засад увиразнює жанр трагедійної *п'єси-міфу*. Виходячі за межі жанрового визначення, драматург тяжів до власне естетичного розуміння специфіки містерії. Артикуляція архетипних ознак містерійного дійства в його п'єсах свідчить про поступовий відхід від художньої умовності театралізованої візії, намір створити парареалістичну драму на основі реконструкції ритуально-символічної конструкції міфу у його первісному значенні.

Агональний характер конфлікту відтворено у близьких до *трагедії драматичних поемах* Лесі Українки, що разом із піднесенням гностично-екзистенційної поетичної візії засобами трагедійного пафосу водночас втрачають безпосереднє віднесення до сакруму. Хоча у драматичних поемах Лесі Українки зберігаються ознаки структури, хронотопу, поетики містерії і трагедії, зокрема в площині феноменології Слова, що передає теургізм поетеси.

3. Процеси десакралізації містерійного наративу спрямовують трагедійну авторську візію в річище іронії. Внаслідок пародійно-іронічного очуження ознак *містерії* (*трагедії*) створюються антимістерії і квазітрагедії Я. Мамонтова, Є. Карпенка, П. Мирного, С. Черкасенка з іронічним знижуванням трагедійного бачення, що надавало п'єсам риси *фарсу* або *драми абсурду*.

Стратегії форми *містерії, трагедії, міраклю, мораліте* залучались із невластивою для них прагматикою, внаслідок чого ознаки цих жанрів осторонювались у тканині семіотично чужого тексту, висловлювання якого набувало профанного характеру, і це відповідає засадам міщанської (побутової) драми, фарсу, алегорично спрямованої інтермедії-водевлю. Трагічна випадковість у розвитку драматичної дії викликала план трагедійної іронії, що спрямовувало п'єси у русло мелодрами. Оскільки трагедійне переносилось у візію (марення, видіння, мрії), увиразнювалась лірична або іронічна модальність висловлювання.

ДЕСТРУКТИВНІ ПРОЦЕСИ ТА ЖАНРОВІ ЗМІНИ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ І МЕЛОДРАМІ  
КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Оцінюючи панування мелодрами на українській сцені ХІХ століття, М. Вороний підкреслив, що українські драматурги не вдавались до сліпого наслідування французьких та російських авторів, які акцентували увагу на “ефектовному, показному боці мелодрами”: захоплюючій фабулі, експресивній формі, “...без складної психології героїв, але з провідною моральною ідеєю...” [65, 336]. Натомість українські драматурги “значно упростили фабулу”, “зменшили ефект (принаймні кількісно), а замість складних перипетій надолужили ефектність дії співами і танцями: звичайно, фабулу вони перенесли в сферу народно-побутову і лишили в основі п’єси моральну ідею” [65, 337].

В українському театрі ХІХ століття зберігається власне етимологічне розуміння жанрової своєрідності мелодрами (близьке до музичної драми, опери, драматичного твору у супроводі музики, співів, танців), збагачене фольклорними традиціями, а також драматичною практикою І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка та ін.

Лише на початку ХІХ століття жанр мелодрами набув осмислення як відносно стала драматична форма з певними структурно-тематичними ознаками. Серед таких жанрових ознак мелодрами С. Балухатий назвав “оголення пристрастей” героїв та виведення драматичних наслідків наявної “пристрасті” як основного і притому єдиного двигуна вчинків персонажа [13, 31]. Емоційно-моралізаторська “теологія” мелодрами виявляється у відповідних сюжетних темах “порушення звичних зв’язків побутових явищ” [13, 31], упізнавання справжньої сутності героя, відтворення страждань героя, який стає жертвою трагічного передбачення, фатальних обставин і т. ін. Мелодрамі, що зберігала рефлекси давнього синкретизму слова і позавербальних форм вираження, була притаманна настанова на сценічні ефекти, емоційне потрясіння глядача. Цьому сприяли засади композиції

(принципи рельєфу, контрасту, динаміки) [13, 51], спиралеподібний розвиток конфлікту, підкреслена театралізація дії, сталі амплу персонажів, передбачуваність розв'язки.

Упродовж ХІХ століття спостерігається олітературнення мелодрами, ознаки якої все частіше поєднувались з іншими жанровими ознаками, або осторонювались, віддалялись на маргінес глядацького сприйняття, набували пародійно-іронічного спрямування. Внаслідок трансформації жанру мелодрами у порубіжну добу актуалізуються її генетичні властивості, зокрема, історичне походження від французької трагедії ХVІІІ століття, що переконливо довів Б. Томашевський [Див. 355], і типологічний зв'язок з чарівною казкою "...не лише на рівні сюжету, але і на рівні системи персонажів, їх групування, пафосу і емоційного впливу" [279, 16]. Різні тенденції виявились по-різному в польській, російській та українській драматургії означеного періоду. Зокрема М. Ольшевська дослідила, як у драматургії С. Виспянського, Е. Зегадловича, Л. Стаффа та ін. мелодраматична канва наповнювалась метафізично-релігійним змістом, через що і створювались умови для "переростання" мелодрами у трагедію [Див. 482]. Водночас у "новій драмі" М. Островського та А. Чехова завдяки посиленню трагедійності травестіюються жанрові вимоги мелодрами, яка складала сюжетну основу п'єс і, за спостереженнями Н. Іщук-Фадєєвої, трансформувалась у "комедію фатуму" [142, 141].

В українській драматургії порубіжного періоду трагедійні вигоди мелодрами найбільш помітно виявились у романтичній історичній драмі (трагедії), у якій розгорталась фабула романтичної трагедії (жертвоність героя-мученика в ім'я національних ідеалів), увиразнювались фатальні помилки героя або доводилась приреченість долі, що, хоча і на маргінесі, відбивало жанрові ознаки трагедії.

Крізь мелодраматичну інтригу в драматизованих "портретних" трагедіях-хроніках О. Барвінського, М. Грушевського, О. Островського, К. Устияновича, а також в історичних драмах Б. Грінченка, І Карпенка-Карого, М. Старицького проявлявся архетипний сюжет *пасійної драми, містерії, мораліте*. Трагедійність у романтичних історичних драмах (трагедіях) спостерігалась переважно на рівні пафосу висловлювання. Внаслідок штучності трагедійного конфлікту, риторичної патетики реплік ге-

роїв, неправдоподібності дії, що нагадувала інсценізовану хроніку, моралізаторської спрямованості п'єс, трагедійні ознаки нівелювались, а мелодраматичні виходили на перший план. Особливо це помітно в історичних драмах М. Старицького, які нагадують і почасти писались як лібрето для веристських опер. Ефект мелодраматичної умовності посилювався через підкреслену вигаданість легендарно-казкового сюжету, як, скажімо, у історичній драмі-казці І. Франка “Сон князя Святослава”, поетика якої свідчить про “переростання” ознак *мелодрами* і тяжіння до *трагікомедії*.

На рубежі XIX — XX століть в українській драматургії став помітним типологічний зв'язок структури мелодрами з чарівною казкою, фабульні мотиви якої, зокрема мотиви “Попелюшки” та “Красуні і Чудовиська”, за спостереженнями А. Мартушевської, увиразнили романсовий тип сюжету [Див. 478]. Зауважимо, що романсовим у літературознавстві вважають відомий з античних часів і поширений у середньовіччі сюжет повісті про двох закоханих, що по шлюбі були розлучені (наприклад, через гнів богів), пережили пригоди, які завжди щасливо завершуються. Взірцем романсової оповіді слугує в римській літературі фантастично-сатиричний роман Апулея “Метаморфози, або Золотий осел” із романсовим повістунням про Амура та Психею [452, 199]. Романсовий сюжет сприяв мелодраматичному розвитку дії в романтичних історичних драмах, сюжети яких запозичувались з авантюрного роману, “роману жахів”, фантастичної повісті... з властивою їм технікою фабульної таємниці та поступового її розкриття. Не випадково романсовий сюжет користувався особливою популярністю у романтичних історичних або авантюрно-пригодницьких драмах О. Стороженка, М. Кропивницького, С. Яричевського та ін.

Жанрова палітра української мелодрами порубіжного періоду значно збагачувалась через адаптацію романно-повістевих сюжетів М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та багатьох зарубіжних авторів. Відповідно до характеру інсценізації прозового твору змінювалась прагматика висловлення у п'єсах, що відбивалось на їх жанровій специфіці.

Стилізація фантастично-містичної умовності, героїчного пафосу, гротескного бачення дійсності виявляла прагнення остронення драматичної візії, зокрема, в драматургії С. Черкасен-

ка, М. Кропивницького, М. Старицького. Подібний спосіб інтерпретації, за спостереженнями М. Вороного, властивий неоромантичній мелодрамі. Розглядаючи спробу символізації уявленого у “феєричній мелодрамі, драматизованій утопії або драмі-казці”, зокрема в “Казці старого млина” С. Черкасенка, критик фіксує, по суті, жанрову варіативність мелодрами наприкінці ХІХ ст. [65, 514]. Загалом, осмислюючи характер адаптації романно-повістевих сюжетів у тогочасній драматургії, критик прихильно відзначає прагнення драматургів зберегти авторську стилістику: як, наприклад, фантастичне оздоблення комедії М. Кропивницького “Вій” [65, 247]. Почасти драматурги (передусім М. Старицький, М. Кропивницький) вдавались до комедійно-іронічного осторонення фантастичної умовності у запозичених сюжетах, що відповідало сатирично-викривальному спрямуванню п’єси і наближало драми до реалістичного побутового *водевілю*, *комедії*, *фарсу* з притаманним їм оцінюванням дійсності. Іронічно-пародійне втілення романсового сюжету у драматичних творах М. Кропивницького, Лесі Українки, В. О’Коннор-Вілінської, травестія сюжетних вимог лицарського авантюрного роману або романтичної повісті відбивали не лише авторську концепцію інсценізації, але й іронічне ставлення до тих жанрових стереотипів, які склались відповідно до видовищності мелодрами балаганно-опереткового характеру з ефектною інтригою та примітивними психологічними прийомами. Помітною тенденцією порубіжної доби стає психологізація драматичної дії у п’єсах І. Франка, В. Винниченка, почасти М. Кропивницького, Л. Яновської. Це спричинило певне руйнування жанрової однорідності мелодрами і позначилось навіть на перерозподілі структури дії, функціях монологів персонажів і т. п.

Маргінальне віддалення жанрових ознак мелодрами у “новій драмі” В. Винниченка пов’язувалось очевидно з контрапунктивною актуалізацією різних жанрових начал і виявляло авторську іронію над певними (передусім мелодраматичними) стереотипами. Викладені міркування обумовили структуру цього підрозділу, який складається з трьох параграфів.

1. Мелодраматизація жанру історичної драми на рубежі ХІХ — початку ХХ століть.

2. Адаптація романно-повістєвого сюжету як чинник жанрової інтерпретації в українській мелодрамі рубежу віків.

3. Маргінальні віддалення жанру мелодрами на шляху до психологічної драми. Проблема жанрового поліфонізму в контексті тенденцій психологізації драматургії порубіжної доби.

## 2.1. МЕЛОДРАМАТИЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ

Гене́за української історичної драми XIX століття пов'язується дослідниками із закріпленням історизму у романтичній драмі. Як справедливо зазначав В. Івашків, розглядаючи драматичний доробок М. Костомарова, П. Куліша та ін., “українська романтична драма є головним чином історичною і виступає переважно як драма ідеологічна, чи драма ідей” [131, 142]. Спостерігається часте “...переплетення, нашарування фольклорного і конкретно-історичного, історіографічного способів художнього відтворення історичного часу” [131, 142].

*Драмовану трилогію* П. Куліша “Байда, князь Вишневецький”, “Цар Наливай”, “Петро Сагайдашний” В. Івашків розглядає як “драматизоване історичне дослідження”, історію “в особах”... [131, 127]. Причому, драматизм простежується не стільки на рівні характеру, скільки в площині ідейних дискусій, внаслідок чого розвивається не самий характер персонажа, а його ідейні переконання [131, 127]. Очевидно ці спостереження не містять специфічних жанрових ознак історичної драми, отож не безпідставне твердження Л. Мороз про те, що поняття “історичної драми” “...може бути придатним лише для класифікації тематичної групи, а ніяк не жанру” [242, 160].

Традиційно *історична драма* вважається дослідниками жанровим різновидом трагедії, не випадково *історичні драми* зберігають ознаки трагедійної колізії, композиції і переважно називаються *трагедіями* (прикладом можуть слугувати, хоча б, *трагедії* В. Шекспіра “Річард II”, “Річард III”) [475, 16]. В історичних драмах поєднувались засади міметизму (реконструкції минулого у відповідних формах і способах висловлення) і художньої умовності, зокрема у профетично-візійних, алегоричних способах виявлення авторської позиції. У зв'язку з цим в українській *історичній драмі* кінця XIX століття простежуються дві тенденції: тенденція епізатції подій в історичних драмах-хроні-

ках П. Куліша, О. Барвінського, М. Грушевського та ліризації візійно-казкового начала в історичних *драмах-казках* чи *трагедіях*, що почасти зберігали ознаки міфогенного бачення або легендарно-казкової, фольклоризованої історичної *візії*, як у *драмі-казці* І. Франка “Сон князя Святослава”, *драмах* І. Карпенка-Карого “Бондарівна”, “Гандзя”, драмі Г. Хоткевича “Пристрасті” та ін.

Розглядаючи тенденції розвитку історичної драматургії у польській літературі рубежа ХІХ — початку ХХ століття, І. Славінська так окреслила два типи цієї драми: до першого типу належать п’єси А. Новачинського, в яких використано мотиви історичного минулого для відтворення образу історичної доби із відповідною стилізацією колориту епохи. Описовість надає таким драмам певної статичності. Головний герой, дещо втрачаючи індивідуальні ознаки, стає провідником ідей автора. На думку дослідниці, до такого типу драми наближаються історичні хроніки [501, 120].

Другий тип історичної драматургії (С. Жеромського, Т. Міцинського, С. Виспянського та ін.) І. Славінська назвала *історичними рапсодами*, оскільки у них спостерігається розростання ліричного начала, зникає межа між історичною та візійно-поетичною символістською драмою [501, 121]. Основою трагічного конфлікту у другому типі історичних драм є доля особистості в історії. Таким п’єсам властива фрагментарна вільна композиційна будова, яка, у свою чергу, зумовлює руйнування лінійної структури *історичної драми*.

Варто відзначити, що крізь розпізнаване трагедійне начало в українській *історичній драмі* порубіжного періоду, як правило, проявлялися ознаки мелодрами. Очевидно, те, що у *романтичній історичній драмі* середини ХІХ століття знаходилося на периферії глядацького сприйняття, в кінці ХІХ століття вже сприймається як домінуюча властивість. Це пов’язується, зокрема, із сюжетом, структурними особливостями, поетикою історичних драм, переважна кількість історичних драм (трагедій) М. Грушевського, О. Барвінського, О. Островського, К. Устияновича, а також драми трагедійного звучання на історичні сюжети М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка та ін. виявляють зв’язки з середньовічною *пасійною драмою*, що виникла на основі *містерії, міраклем*, завдяки увиразненню фа-

бульного нарративу жертвопринесення героя-мученика, видатної особистості, яка безневинно гине або зрікається власної сутності, посади, статусу.

Переважає кількість романтичних драм на історичні сюжети зберігала ознаки хронікальності, агіографічний характер розгортання дії.

Романтичні драми-хроніки ХІХ ст., як правило, наслідували шекспірівський спосіб структурування цього типу п'єси, в основі якого, за спостереженнями Г. Поспелова, — складне і недостатньо досліджене явище романізації драми. У шекспірівських хроніках розгортається, по суті, романічний конфлікт між особистістю та її місцем у суспільстві (надособистісним призначенням володаря держави). Не дивно, що трагедійне розв'язання конфлікту почасти відводить на другий план хронікально-описове начало у таких п'єсах [286, 267]. Г. Поспелов послідовно розглядав хронікальність драми, перш за все, як композиційно-фабульний прийом, не вважаючи цю якість жанровою ознакою твору [286, 268]. Явище “романізації” історичних драм-хронік пов'язується не лише з типом героя, з характером конфлікту і магістральним сюжетом, але і зі способом трансформації історичних подій. Це позначилось на посиленні казково-містичного елемента, а також на мелодраматизації драматичної дії. Не випадково Л. Пінський мав підстави назвати хроніку “Генрих V” “панегіричною п'єсою — ораторією про взірцевого короля...” [275, 45].

Українські драматурги, починаючи від *драмованої трилогії* П. Куліша, намагались свідомо застосувати ознаки *драми-хроніки*, у якій особистісна історія підпорядковується загальноісторичному перебігу подій, носієм дії стає самий “...рух подієвого часу, а окремі герої та особи поглинаються цим рухом, втрачаючи свою особистісну значущість” [57, 332]. “Відтворюється не стільки фактура історичного матеріалу, скільки суть історичної події, її генотип; власне історія постає як окремий випадок стосовно до історичного процесу як такого” [57, 333]. Увиразнення трагедії видатної особистості безумовно виводило історичні події на другий план, хоча у п'єсах М. Грушевського, О. Островського, К. Устияновича спостерігається намір штучно передати рух історичного часу поряд з трагедією героя; тому ці драми, як зауважував ще З. Мороз, “художньо не довершені”, епічно пере-

вантажени. Щодо історичних п'єс К. Устияновича, З. Мороз підкреслив: “Дуже пошкодило авторові те, що він надто ретельно дотримувався літопису та хронологічної послідовності подій і прагнув умістити в рамки однієї п'єси якомога більше історичного матеріалу” [241, 99].

Загалом спроби драматургів поєднати *трагедію офіри* видатної особистості і процеси історичного руху доби призводили до штучності конфліктів, відсутності “розвитку дії” і т. і. [241, 97]. Крім того, все помітніше в них проступали риси *мелодрами*. Ознаки хронікальності поєднувались з агіографічним принципом драматичної дії передовсім у тих історичних драмах, які Р. Тхорук влучно назвала *драматизованими портретами-хроніками* [364, 188]. Серед них слід назвати дві драми М. Грушевського, до яких автор передпосилає жанрове означення *історичні образи* “Ярослав Осмомисл” (1917) та “Хмельницький в Переяславі” (1917). Цікаво, що у передмові до обох *драм* осмислювалось прагнення автора проникнути у історичні закономірності доби саме через увиразнення позицій конкретних історичних осіб, уточнювався характер перенесення літописного і документального матеріалу, що надавало творам виразно епізованого характеру: “Деталі *трагедії* відступають на другий план перед сим завданням вийти в дух часу, в суспільні протирічності... і в ті комбінації культурних течій — українських, візантійських, західних, що роблять такою цікавою цю добу українського, особливо — західноукраїнського життя” [84, 4].

Збереження ознак хронікальності позначилось і на структурі драми М. Грушевського “Хмельницький в Переяславі”, в основі якої п'ять хронологічно датованих образів-сцен, що увиразнюють позиції гетьмана Хмельницького, польських комісарів А. Киселя, В. Мясковського, М. Бжозовського та ін., а також характер опозиції в козацькому середовищі на чолі з Якимом Нестеренком, який (у третьому образі-сцені) підштовхує польських посланців допомогти скинути Хмельницького з гетьманства. У п'ятій частині драми відтворюється психологічний злам Якіма під впливом пророцтва віщунки Докії, що надає останнім сценам драми містично-мелодраматичного характеру.

Спроба передати рух історичної свідомості через зіткнення реальних історичних осіб — національних характерів доби — представлена у *драмі* на п'ять дій О. Островського “Іван Мазе-

па”. Предметом художнього осмислення у цій відверто епізованій п’єсі стає складний протирічний процес усвідомлення власної позиції гетьманом Мазепою на тлі протистояння очоленого Палієм українського козацтва польській королівській владі у ситуації заколоту шляхтичів, що намагались втягнути Мазепу у цю політичну гру. Конфлікт царського уряду Московії із козацькою старшиною реалізується у драмі крізь інтриганство Мазепи, який очікує такого моменту під час нападу шведського короля Карла XII, коли Петро I втратить свою силу і можна буде порвати з Московщиною. У контексті детально написаних політичних інтриг мелодраматична закоханість Мотрі Кочубеївни у Мазепу винесена на периферію драматичної дії, хоча в останній сцені п’єси О. Островський намагався звести обидві сюжетні лінії, увиразнюючи здатність Мазепи до зради. За його наказом безвинно страчують Кочубея та Іскру, а Мотрі, що приїздить із чоловіком Чуйкевичем, Мазепа відмовив у зустрічі [Див. 260].

Фокус драматичної дії перенесено у план внутрішньої драми Мазепи, пов’язаної із визріванням історичного рішення, у зв’язку з чим п’єса про грішника-інтригана набуває мелодраматично-притчевого характеру.

Виразні характеристики драматизованої портретності спостерігаються також у *історичній трагедії* О. Барвінського “Павло Полуботок” (1892) та у трагедії К. Н. Устияновича “Ярополк І. Святославич. Великий князь Київський” (1877). Однаковим моментом обох п’єс видається їх перехідний характер між тими драмами, у яких драматурги намагалися зберегти сутнісні ознаки історичної *драми-трагедії* з притаманною їй героїзацією жертвопринесення головного героя-страдника (увиразнюється жанровий архетип пасійної драми, що виходить на перший план глядацької рецепції), і тими драмами на історичну тематику, у яких переважають жанрові ознаки мелодрами (романсова сюжетна лінія втягує у свою орбіту соціально-історичні колізії).

У *історичній трагедії* в п’яти діях Осипа Барвінського “Павло Полуботок” драматизм історичного протистояння Павла Полуботка та представників російського уряду на чолі із Петром I зводиться до усвідомлення Полуботком божої місії захисника прав українського народу.

**Полуботок.** Миколо! не вводи мене в искушення! Щоб я богогоступником став? — Святий обов'язок козака, боронити прав України, але і те святий обов'язок: присягу предками нашими дану, цілованне хреста на вірність свято держати! Поборюсь за права вольного мого народа, поборюсь за волю моєї України скільки сили, до посліднього духу, але зрадником не буду! Ще раз спробую отсим (*показуючи папір в руці*). Ти, Савич і Рікша поїдете в Петербург до царя! Хіба ж би то вже у царя не було нічого святого?! Га! тоді вже, прости Боже гріха! Святий обов'язок матір ратувати! [14, 11].

Ознаки трагедійності спостерігаються переважно у пафосі висловлювання (наприклад, у сцені хибного звинувачення Полуботка в зраді, в сцені страдницької смерті героя).

Драма особистісного жертвопринесення втягується в орбіту романсового зіткнення Полуботка і його дочки Марусі з порушником божого закону князем Олексієм Меншиковим і його сином Данилом Меншиковим, які через шлюб з Марусею прагли захопити всі Полуботкові маєтності, а також із менш виразним образом боронителя честі дівчини, її нареченим, лубенським полковником Андрієм Маркевичем.

Обидві сюжетні лінії знаходять розв'язку у сцені мученицької смерті Полуботка. Причому, мелодраматичне вирішення колізії з виправданням царем Полуботка і благословінням на шлюб Маркевича та Марусі втрачає однозначність через дворцові інтриги та невиразність позиції Петра I. Хоча навіть у ваганнях царя мелодраматичне начало переважає вияв історичних позицій персонажів.

Слід зауважити, що прагнення драматургів створити трагедію на матеріалі віддаленої у часі історії переважно вело до укрупнення мелодраматичного особистісного зіткнення героїв (романсового протистояння). Відповідну спробу зберегти баланс між фатальною обумовленістю міфопоетично потрактованої безневинної провини героя, який гине у хибно зведеному злочині князівського оточення, і випадковістю особистісних перипетій героїв маємо у *трагедії* К. Н. Устияновича “Олег Святославич Овруцький” (з *думою* “Святослав Хоробрий” замість пролога). Реалізоване у пролозі передбачення Святославу “Син слов'янки сяде на престолі, А ти сам як звір погібнеш у пущі!” [380, 18] набуває властивостей *міфологічного наративу*, приречено в якому на

загибель (“за гріхи Ольги”) хибно звинуваченого князя Олега у злочинному оволодінні Туровом. Усвідомлення жертвовної місії (“Життя кладі за свій народ” [380, 146]) реалізується у символічному захисті Олегом власної вотчини. Хоча характер драматичної дії втрачає міфогенні ознаки.

Показово, що ця *драма* є другою частиною *авторської трилогії*, тому драматичні події в ній стають наслідком того історичного минулого, яке зображене у попередній драмі. Романсовий любовний трикутник (Ярополк — Рогніда — Володимир) стає драматичним компонентом основного конфлікту між Ярополком і Володимиром у трагедії К. Н. Устияновича “Ярополк І. Свято-славич. Великий князь Київський”, що замислювалась як перша частина драматичного циклу творів. Напад Володимира на Київ і вигнання Ярополка сприймається як покарання за братовбивство.

#### Владимір

Вертай! сказати брату мому:  
Що я вже повернув додому,  
Й за те, що Ольга з світу згнав,  
Що Новгород мені забрав,  
Мене и матерь зневажав,  
Картати йду его — нехай же ся хоронить! [381, 35].

Основне протистояння князів доповнюється інтригами наближеного до Ярополка київського воєводи Блуда, закоханого у дружину князя Грекиню, опозицією народу київського, який відмовляється відстоювати Ярополка, підживленою присягою на віру Володимирі київського язичницького жреця Гостомисла — він прагне у змові із тівуном Світогором вигнати із Києва християн і повернути язичницьку віру.

Переховуючись у Родні, Ярополк усвідомлює власну безпробинну жертву, до чого, як свідчить внутрішній монолог, уві сні підштовхує його підсвідомість.

#### Ярополк

Дивлюсь — а лихо загуло. —  
И челюсть бездни розчиняєсь  
А з тайн невидимих єі  
Лускатий вилітає змій,  
И ревкнув надо мною суд... [381, 139].

Ярополк через докір Блуда, який нагадує, що Грекиня носить дитину, приймає важке рішення: здатися братові (“Лишуся власті — дайте волі!”) [381, 145]. Розв’язка нагадує романтичну трагедію братовбивства, не випадково у проклятті помираючого Ярополка увиразнюється архетип притчи про Каїна й Авеля (зокрема, у проклятті вбивці — Блуду, якого князь засуджує на вічне життя). Сцена розкаяння Володимира, безумовно, мелодраматизує драматичну дію, хоча загалом драматургу значною мірою вдається реалізувати трагедійний задум щодо цього циклу історичних драм. Слушним видаються з цього приводу міркування З. Мороза, який відстежував елементи мелодраматичного пафосу в драмах К. Устияновича у риторичному, “сповненому зайвої патетики” мовленні персонажів, у проповідницько-моралізаторських тенденціях, у сентименталізмі та ідилічності, побутовізм, що переважав історизм: “...трагедія, замість того, щоб стати справді художнім відображенням минулого, перетворилась на інсценізовану хроніку, а історичні особи — на шаблонні, напівсхематичні постаті” [241, 351]. Не випадково більшість дослідників приєднується до відомої оцінки І. Франка, який спостерігав в *історичних драмах* О. Барвінського та К. Устияновича *лише ознаки трагедійного пафосу*, а не засади жанру *трагедії* [388, 174. — Підкр. Н. М.]. Розглядаючи ці драми в контексті *трагедій* В. Шекспіра, І. Франко дійшов висновку, що трагічна смерть героя — недостатня ознака трагічного як категорії естетичної.

Цю думку варто поширити, як нам видається, і на один з “архитворів нашої літератури” — на трагедію І. Карпенка-Карого “Сава Чалий”. Вслід за І. Франком дослідники, зокрема Л. Мороз, аналізують цей твір як *соціально-історичну трагедію*, у якій стилізація фольклорної колізії і образів персонажів набуває характеру своєрідної міфологізації, що асоціюється з міфогенністю подій у трагедії [242, 173]. Основним аргументом на доказ трагедійної природи твору є трагедійність внутрішнього конфлікту героя, зокрема, фатальність його зради [242, 171]. Видається, що таке трактування вимагає уточнення.

Випадковість трагічної помилки Сави Чалого реалізується перш за все на рівні пафосу його висловлювань, а не у структурі дії, зокрема, розвінчується ілюзорна героїзація Сави, ім’я яко-

го стає легендою в уяві поляків. Репліка Шмигельського: “Це міф, ясновельможний пане. Певно кожен ватажок навмисне Чалим себе зве” [350, 189], яскраво свідчить про цілком профанне розуміння вчинків цієї, як виявляється, негероїчної особистості. Загалом замість стилізації героїчного міфологізованого минулого, що відповідало б жанровим вимогам трагедії, в драмі І. Карпенка-Карого створюється уявлюване відображення часо-во визначених подій, які розгортаються лінійно. У розвитку драматичної дії помітними є мелодраматичні сюжетні лінії інтриг Шмигельського та розпізнавання у собі іншого (зрадника) Чалим. Думається, що й у більш досконалії п’єси І. Карпенка-Карого й у менш досконалих епізованих історичних драмах О. Барвінського, М. Грушевського, О. Островського, К. Устияновича виявилась загальна тенденція насичення тексту трагедійним пафосом, який трансформувався у відповідних архетипних сюжетах пасійної драми у мелодраматичне начало.

Ще помітніше превалює мелодраматичне начало над історичним тлом подій в історичній драматургії М. Старицького, яка дає цікавий матеріал для спостережень над трансформаціями жанру історичної драми через увиразнення дистанції між формою та жанровим змістом п’єси. Так, у історичній драмі “Богдан Хмельницький” простежуються формальні ознаки драми-хроніки, хоча розвиток драматичної колізії демонструє переваги внутрішнього конфлікту видатної особистості.

Так, упродовж першої дії історичної драми “Богдан Хмельницький” лише визрівають чинники для увиразнення трагедійного внутрішнього конфлікту головного героя — гетьмана Хмельницького, який усвідомлюється ним у заключному монолозі першої дії:

...Настав мій час... Поламано піхви...  
На ворога меч голий треба зняти  
І кинути на страшну гру кістки...  
Подаймо ж ми на розставанні руки  
На жизнь і смерть, товариші-брати!

*(Всі кладуть правиці на його руку при шаблі.)*

За наш народ ограблений, за віру,  
За рідний край я голову несучу, —  
І хай господь розсудить наше діло! [335, 39].

Подібно до монологу Наливайка з першої дії драми П. Куліша “Цар Наливай” (“...Я догори переверну всю Польщу, я пануватиму над пишним панством!” [189, 406] особистісне прагнення стає рушійною силою, що керує подальшою драматичною дією.

Особистісна трагедія Богдана Хмельницького розкривається на тлі суперечок різних верств козацтва, соратників і зрадників справи Богдана. Кохання до Єлени і прагнення помститися підстарості Чаплінському ускладнюють внутрішній вибір гетьмана. У третій дії рефлексії Хмельницького відбивають зневіру у правомірності вчинків. Своєрідною надбудовою у його монолозі є догмат непорушної законності, що стає вектором подальшої віри героя у своє призначення і надособистісне спрямування прагнень.

...Чи не чиню я кривди?.. Та невже  
За ту красу продам я Україну? [333, 92].

У подальшому розвитку драматичної дії все втягується у орбіту внутрішнього конфлікту Богдана, який приходить до усвідомлення власної провини. Подібно до історичної драми М. Старицького “Юрко Довбиш”, трагедійне начало, сполучене із мелодраматичним характером сюжету, що нагадує *романсову драму*, помітно змінює жанрову специфіку п’єси. Так свідомий вибір романтичного призначення месника, відмова від особистісного кохання призводить Юрка до звинувачення себе у вбивстві та до смертельного вироку собі. Монолог-осуд героя переводить дію у сферу внутрішніх переживань персонажа. В цьому — удавана (хибна) метаморфоза героя, що скидає з себе атаманування й засуджує саме право на помсту. Така розв’язка типова для *мелодрами* чи *веристської опери*. Так Богдан Хмельницький, проклинаючи себе, у розв’язці, по суті, зрікається гетьманування, переживає, за словами М. Вороного, “...вибух афекту, розгаряченої пристрасті, що нерідко проявляється цілком добровільно, відповідаючи лише цілям автора в наміченій ним інтризі” [65, 460]. Згубну силу пристрасті вважає критик домінуючою ідеєю п’єс М. Старицького, що дозволяє йому проводити аналогії між *операми* і *міщанськими драмами* (аналізується “Ніч під Івана Купала”) та історичними драмами.

Штучність, невмотивованість духовного зміцнення Богдана

Хмельницького у майже оперній сцені апофеозу ще переконливіше свідчить про мелодраматичний характер дійства. Тим самим руйнується хронікально-описовий спосіб розгортання ходу дії в історичній драмі, яка все більше нагадує соціально-психологічну *драму, мелодраму, трагікомедію, оперу*.

Помітнішою стає переакцентівка фокусу авторської уяви: драматург вдається до романтичної типізації мартирологічного героя як вияву загального кризів особливе. Саме такий спосіб типізації відповідає, за спостереженнями І. М. Юдкіна-Рипуна, суб'єкту романтичної культури [435, 36].

Посиленням особистісного начала обумовлюється характер типізації героя романтичної мелодрами на історичну тематику, в основі якої — опозиція егоцентрист — альтруїст. Окремішність індивідуальної свідомості такого персонажа призводить до трагічності, переважно до смерті у зіткненні з фатумом. Мелодраматичне принесення себе у жертву, таким чином, відбиває дотичність до структури пасіонарної драми або міраклю. Згадаємо, що, за спостереженнями Л. Пінського, жанр мелодрами “...виводиться з середньовічних міраклів (із заступництвом богоматері та святих за невинних страждених або грішників, що розкаялися)” [275, 104]. Більшість персонажів М. Старицького тяжіють саме до романтичної екзальтації, обумовленої потребою жертвувати життям в ім'я інших (“Оборона Буші”, “Остання ніч”, “Юрко Довбиш...”). Щодо “Оборони Буші” ще С. Томашівський відмітив неоднорідність укладу драми. Перша, друга, третя дії — це вияв авторської фантазії, четверта й п'ята — спираються на історичні факти [356, 140]. Не відповідають історичній дійсності і характери персонажів: характер Антося викликає враження більш комічне, ніж поважне, оскільки “...автор допустився страшного анахронізму. Автор велить Антосеві висловляти навіть новочесні погляди на справу віри” [356, 143]. Тип саможертвовної патріотки Мар'яни також не відповідає, на думку С. Томашівського, історичній правді. Далі критик доводить, що поляки зображені карикатурно. “З українців автор хоче дати оборонців віри, а зробив із них фанатичних обскурантів” [356, 144]. Це давало підстави критикові окреслити невідповідність “Оборони Буші” жанру *історичної драми*.

Дійсно, у п'єсі М. Старицького “Оборона Буші” переважають риси *мелодрами* і, насамперед, цьому відповідає несподіване пе-

ревілення героя: Антось, якого сотник призначив ватажком “жіночого війська” у Буші, виявився польським князем Корецьким, що у складі війська регіментаря Чарнецького виступає проти оборонців Буші. Роздвоєння Антося вмотивоване несумісністю його ідейних переконань (“Опросвітить і пана, й козака, І харпака, — та й помирить...”) і шляхетського уявлення про честь (згадаємо реакцію князя на запит Чарнецького: “То князь куди? До зради чи під стяг?”) [335, 439].

Двоїстість патріотично налаштованої Мар’яни пов’язується з її коханням до Антося, причому навіть у найнапруженіші моменти розвитку дії це кохання гнітить героїню. Прагнення жертвовності, що охоплює не лише Мар’яну, а і всіх охоронців Буші, також має мелодраматичну, тобто, видовищно-театральну забарвленість. У монологів Мар’яни і її батька, Сотника Завісного, риторично підноситься колективне почуття радості і честі з приводу того, що героїчною смертю вдасться затримати ворогів. Вся п’ята дія розгортається як увиразнення цього спільного почуття. Тому вона майже позбавлена внутрішнього руху попри активність дії захисників фортеці, але ця умовна динаміка вилучається з контексту висловлення і слугує тлом для проголошення декларації.

**Мар’яна**            Ми мусимо умерти без жалю,  
Без розпачі, без ремства, без докору,  
А радісно, з одвагою в очах  
І з вірою, що наша славна страта  
Спромогу дасть преславним воякам  
Злучитися і ворога відкинуть... [335, 460].

Ефектна оперна розв’язка не сприймається як трагедійна внаслідок піднесення спільного волевиявлення підірвати себе разом з ворогом. Отже, мелодраматична екзальтація фіналу руйнує уявлення про характер історичної трагедії.

Більше того, віднесення до історичного минулого стає засобом художньої умовності, відчуження драматичної дії, притаманних жанру мелодрами. Авторське прагнення віддалити події у часі відповідало очікуваному ефекту неправдоподібності, квазіреальності, що пояснюється відсутністю історичної мотивації колізії, невідповідністю “прозаїчних” характеристик заявленому героїчному статусу. Не випадково *мелодраму* вважають знаком руйнування *класичної трагедії*. Згадаємо, що на доказ цієї тези Л. Пінський, розглядаючи сюжетні ситуації у трагедіях У. Ше-

кспіра, протиставляв героя трагедії, наділеного “роковою натурою”, типу мелодраматичної “маленької людини”, що потерпає під тягарем обставин і власної долі [275, 103]. Крім того, патетичний пафос трагедії пародійно знижується внаслідок відвертого співчуття до героя мелодрами. Наприкінці XIX століття мелодрама закономірно набула ознак *міщанської трагедії*. Принцип конструювання впорядкованої дійсності, схематизм, апеляція до масового читача зближують ці жанрові форми. Водночас таким способом закладались шляхи до “драморобства”. Прикладом *драморобної мелодрами* слугують, хоча б, *історичні картини* К. П. Мирославського-Винникова “Гайдамаки”, “Козаче серце”, “Гетманци”, у яких жанровій позначці відповідає хіба сюжетний час і умовно історичне тло подій.

Варто додати, що історичне тло у п’єсах К. П. Мирославського-Винникова зникає, натомість укрупнювалось (посилювалося) театральнo-видовищне начало. Згадаємо, хоча б, численні перевдягання героїв у функції мелодраматичних кліше (“Гетманци”). Взагалі *історичні картини часів Запоріжжя* “Гетманци” нагадують колаж типових мелодраматичних ситуацій. Зачарований вихованкою польського воєводи Яворського Мариною курінний отаман Гуня дає слово вбити гетьмана Остряницю, але його рятує від фатальної помилки Марина, коли, перевдягнена у козацький одяг, потрапляє до табору запорожців, дізнавшись про те, що вона — дочка гетьмана Остряниці.

В якості мелодраматичного кліше у п’єсі використано ще один типовий романсовий мотив: старий Воєвода має наміри одружитися із Мариною, вона ж закохана у козака Гуню. Мелодраматичним пафосом насичена і мова героїв; наприклад, своєрідне “прозріння” Марини, яка дізналася про своє походження, виливається у монологі:

**Марина.** “Так вот в какую минуту спало с моих глаз покрывало и передо мною все открылось!.. Благодарю тебя, великий Боже, что ты даешь мне возможность заплатить врагам нашим за пролитую кровь отцов и дедов наших!..” [230, 47].

Отож, штучне поєднання класичних мелодраматичних ситуацій та нівеляція історичного компоненту подій у таких п’єсах невисокої художньої вартості ще виразніше передає тенденції мелодраматизації драм на історичну тематику.

Як відомо, М. Старицький, створюючи тексти своїх драм, орієнтувався на лібрето як самостійний жанр. Задум написати побутово-історичну драму “Маруся Богуславка” з’явився у нього, коли він допомагав М. Лисенку та І. Нечую-Левицькому працювати над лібрето однойменної опери. За мотивами повісті М. Гоголя “Тарас Бульба” М. Старицький створив лібрето для однойменної опери на музику М. Лисенка. Згодом ним була написана драма “Тарас Бульба” (“Під Дубном”), а у 1897 р. створена її нова редакція. Як лібрето замислювались історична драма у двох картинах “Остання ніч” та святковий шарж в одну дію “Чарівний сон”.

Варто наголосити, що генеза української драматургії тісно пов’язана з розвитком комічної опери, яка виникла під впливом *комедії dell’arte* як *інтермедії між частинами серйозної опери (operi seria)*. Жанрове начало комічної опери яскраво проявилось у драматургії І. Котляревського і Г. Квітки-Основ’яненка, що переконливо довів, аналізуючи взаємодію жанрових начал у драматургії доби просвітительського реалізму О. Гончар. [Див. 75]. Саме тому дослідники спостерігають здатність комічної опери до пародіювання серйозної опери [93, 17]. Серед найхарактерніших прикмет *комічної опери* слід назвати поетизацію буденного, буфонний характер інтриги, орієнтацію на розмовні партії (діалоги) і ліричні монологи як основний спосіб висловлення, динамічність, рухливість дії і т. і. [93, 18]. У історичних драмах М. Старицького почасти відчувається нахил до пародійно-розважального начала, притаманного *комічній опері*. На думку Р. Тхорук, “В рамках своїх уподобань письменник продовжує традицію опер та оперет, аналогом яких із акцентами на героїчному пафосові є історична драма” [361, 49]. Орієнтація на розважальність *комічної опери-буф*\* з її традиційними масками та ігровим характером, що нагадує виставу блазнів, відчутна навіть у архітектоніці дійових осіб та поезиці висловлення в драмі “Тарас Бульба”. До речі, у “Słowniku gatunków literackich”

---

\* Opera buffa (комічна опера XVIII ст.) на побутові сюжети із тогочасного життя, що складалась із окремих завершених номерів (арій, дуетів, ансамблів), у яких розкривались характери героїв і які об’єднувались речитативами *secco*. Витоки *opera buffa* — в *commedia dell’arte*, інтермедіях.

М. Бернацького і М. Паулус *Libretto* називається літературно-драматичною формою, різновидом сюжетної основи чи сценарію більшого музично-вокального твору [452, 315]. У деяких випадках *лібрето ставали самостійним художнім драматичним твором* цілком окремо від музичного тексту. Це явище було досить поширеним в українській драмі рубежу ХІХ — ХХ століть і відповідало мелійній сутності української драми взагалі. Згадаємо хоча б оперети М. Старицького, що, по суті, становили собою *лібрето* на сюжети відомих повістей М. Гоголя.

Відштовхуючись від героїчної повісті-епопеї М. В. Гоголя “Тарас Бульба” з її наративністю, М. Старицький вдається до іронічно-пародійного перегруповання персонажів у п’єсі. Сюжетна і мовленнєва лінія Андрія, наприклад, розгортається у зв’язку з сюжетною лінією жидів-комерсантів, виписаною у буфонному плані. Не випадково поетизація дукатів Срулем та Янкелем цілком дорівнює піднесенню коханої Андрієм. Його репліка внаслідок підкресленої риторичності містить пародію на ціннісні орієнтири козацтва. Згадаємо ліричну оду товариству Тараса Бульби з однойменної повісті М. В. Гоголя.

**Андрій** (*запаливсь*). А що мені батько? Що мені брати, товариші, родина? Та коли так, так ось що: нема у мене нікого, нікого, нікого. (*Махнув рукою.*) Хто сказав, що моя родина Україна? Хто мені дав її за вітчизну? Вітчизна те, що для нас над усе наймиліше! Вітчизна моя — ти! Ось хто моя родина і вітчизна!.. [335, 326].

Пародійним щодо постатей жидів можна вважати образ воеводи польського, батька Марильці, який торгує дочкою. Свідомим прийомом іронічної наративності у драмі стає фрагментарне переповідування подій після втечі Андрія і у першому виході сьомої дії, коли козаки з осавулом викладають історію Тарасової помсти по смерті Остапа. З цією сценою іронічно стикнується наступна, у якій на тлі історичних подій (угоди козацької старшини з Потоцьким) увиразнюється романтичне повстання Тараса проти всього світу. Навіть пророцтво Бульби (“Запануете ви іншим пануванням: здеруть з голови вашого гетьмана шкуру, наб’ють її гречаною половиною і возитимуть по торгах і базарах...” [335, 352]) надає попередньому висловленню іронічного відтінку.

Варто звернути увагу на те, що у останніх діях п'єси М. Старицького помітно переважає мовна партія Тараса Бульби, насичена риторично піднесеними звертаннями до панівної верстви козацтва. Його монологи набувають відверто мелодраматичного характеру (“Один, один на світі, як дуб серед степу, розчахнутий громом, опалений блискавицею... Ох, насміялася ти наді мною, щербата доле!..”) [335] Це до певної міри знижує героїчність пафосу висловлень Тараса Бульби. Хоча саме він сприймається як трагедійний персонаж, який, щоправда, вступає в конфлікт не стільки зі світом чи протиприродним світоустроєм, скільки мститься за попрані моральні цінності, — що відповідає мелодрамі. На відміну від цього, у драмі К. Ванченка-Писанецького “Тарас Бульба під Дубном”, яка має штучний, драморобний характер, розгортається драма Андрія, що спокутує свою провину за зраду: мовна партія Тараса Бульби зведена до мінімуму, а у розв'язці перипетію несподівано припинено. Можна припустити свідоме нівелювання трагічного конфлікту Тараса Бульби через увиразнення мелодраматизму в п'єсі, пов'язаного передусім з любовними пригодами Андрія [Див. 44]. Натомість у драмі М. Старицького у межах опереточного дійства реалізується трагедійний сюжет мучеництва за віру (знов-таки представлено мартирологічний тип героя). Отже, у історичній драматургії М. Старицького проглядається певне пародійно-іронічне дистанціювання від пафосу історичної драми, повісті або трагедії з сюжетною основою *пасіонарної драми* і помітна мелодраматизація цього сюжету.

Таким чином, бачимо рух від *історичної драми* з трагедійною основою до *мелодрами*, в якій все помітніше артикулюється художня умовність, відхід від міметичного відтворення дійсності, через що драматична дія набуває легендарно-казкового характеру. Цьому сприяло застосування фольклорних сюжетів і відповідного бачення світу, що руйнувало засади *історичної драми* у п'єсах Б. Грінченка (“Серед бурі”, “Степовий гість”), І. Карпенка-Карого (“Гандзя”, “Бондарівна”), Г. Хоткевича (“Пристрасті”).

На тлі історичної умовності в драмі Г. Хоткевича “Пристрасті” реалізується типова мелодраматична фабула: Антип Гаюненко вбиває батька через пристрасть до молдавської дівчини Марисі, яку до цього підштовхує її мати Маріора Міреску

з метою викупити з турецької неволі сина Петра. У розв'язці несподівано викривається зрадницька сутність Петра, який у складі турецького загону здійснює напад на село, намагаючись викрасти сестру Антона Олесю. Внаслідок насичення дії фольклорним текстом (наприклад, щедрівками у сцені усвідомлення Антоном гріха братовбивства), поетизації конфлікту пристрастей спостерігається своєрідний рух до ліричної драми, насиченої трагедійним пафосом, причому історичне тло сприяє створенню поетичного колориту і романтизації драматичної дії [Див. 405].

У драмі з часів руїни (1663–1687) “Гандзя”, у драмі “Бондарівна” І. Карпенка-Карого інтрига мелодраматичного характеру, сюжет опери-буф (викрадення чужої нареченої та її визволення) розгортається на тлі описово-побутового увиразнення фольклоризованих історичних подій. Так, наприклад, у драмі “Гандзя” змагання між гетьманами Дорошенком і Ханенком передається у монологічному переповідуванні гетьмана Ханенка, у його діалогах з комендантом Білоцерківської кріпості Лобелем та Осавулою Богаченком, через що втрачається відчуття драматичного розвитку подій. Натомість експресії набувають внутрішні роздуми, візії героїв. Причому відтворюється емоційно офарблене відчуття спустошення, руїни, яке створює відповідне емоційне напруження, відчуття нагнітання вербальної експресії, що не просто є тональним обрамленням мелодраматичної інтриги, а становить окремий план драматизму, означений суб’єктивністю, і це підсилює і формує глядацькі переконання. Згадаємо хоча б концептуальну сентенцію Лобеля: “Нещасна Гандзя! Життя її руйнують, як увесь край!” [350, 176]. Власне, драматург відтворює не рух (динаміку) історичних подій, а емоційну реакцію тих, хто безпосередньо причетний до історії. Не випадково монологи Ханенка насичені романтизмом, цей цілісний образ за прагматикою висловлення протиставлено роздвоєним постатям Гандзі і полковника Пиво-Запольського. Причому, цьому структурному протистоянню сприяє і архітектоніка драми. За принципом дзеркальної композиції перевдягання євреїв Янкеля і Ривки в українські костюми стає своєрідною пародією того перевтілення, яке відбулось з Гандзею у п’ятій дії в Димерському палаці. Розлогі монологічні репліки Ханенка і його діалоги з Лобелем та Богаченком, а також Пиво-Запольським і Гандзею є центральною частиною п’єси і разом з тим — відокремленим епізодом

у драмі. Таким чином, мелодрама, що розгортається як історія поневірянь Гандзі, її кохання до пана Запольського і має пародійну проекцію у драматичній дії єврейського подружжя, обрамляє справжню драму романтичного героя Ханенка і його соратників. Ознаками його трагедійного прозріння у передбаченні історичного буття стали насичені психологічною виразністю розповіді про власні враження від спустошення України. Причому, тут герой вдається до символічних видінь “порожнього млина”, алегоричних узагальнень, пов’язаних з образами руїни і смертю Ганни. Завершує п’єсу типове мелодраматичне, навіть оперне розкаяння героя, його романтичне прагнення втекти від дійсності.

**Ханенко.** А! А! А! Погибла!.. там дна нема... яка важка помилка: вона кохала, а я думав визволити її з неволі від нелюба і зруйнував її щастя! Скрізь руїна і руїна! Тікаймо, тікаймо — у мене кров холоне в жилах! (*Береться за голову й хутко йде у двері.*) [350, 210].

Показово, що у драмах І. Карпенка-Карого “Гандзя”, “Бондарівна”, “Лиха іскра поле спалить і сама щезне” історичні картини відтворюються у візійно-профетичних ліричних монологів героїв. Варто погодитись з думкою І. Славінської, що у модерністських драмах на історичну тематику трагедійного звучання (йдеться про драматургію “Молодої Польщі”) минуле стає претекстом ліричних розростань драми чи драматичної поеми, втілюється у “не координованій драматично-поетичній візії, як, наприклад, у п’єсах Т. Міцинського” [501, 121]. Зрозуміло, це веде до фрагментарності будови п’єси, що складається з окремих *епізодів*. Тому драми Т. Міцинського, як вважає дослідниця, характеризує *дотичність до драматичної поеми*. Подібне явище спостерігається і у драматургії І. Карпенка-Карого. Так, у структурі драми “Бондарівна” виділяються монологи Тараса і Гната Бондаря, у яких особистісний досвід героїв сприймається як історичний досвід минулого народу. Мабуть, не випадково п’єса “Лиха іскра поле спалить і сама щезне” отримала жанрове визначення “драматична поема в п’яти діях і шести картинах”. В контексті *мелодраматичної інтриги з відтінком трагіфарсу* (у розв’язці Платон викриває злодійський намір Юліана, пропонуючи випити трутизни, внаслідок чого герой заколює себе

ножем) монологи-спогади Юліана про поневірвання в дитинстві виявляють пародійне знижування пафосу драматичної поеми. Невідповідність фольклорно-оповідного начала, близького до драматичної поеми, та мелодраматичної інтриги увиразнює план структурної іронії, доволі помітний у драматургії І. Карпенка-Карого.

Думається, що фольклорно-легендарна драматична візія, стилізована у драмах І. Карпенка-Карого на історичний сюжет, увиразнює театральну умовність, притаманну мелодрамі, вимогам якої цілком відповідає характер розвитку драматичної дії у п'єсах. Таким чином, ознаки мелодрами послідовно виходили на перший план глядацько-читацького сприйняття в історичній драмі хронікально-агіографічного типу і у п'єсах, що виявляли фольклорно-легендарну драматичну візію.

## 2.2. ЖАНРОВІ АСПЕКТИ АДАПТАЦІЇ РОМАННО-ПОВІСТЕВОГО СЮЖЕТУ В УКРАЇНСЬКІЙ МЕЛОДРАМІ

Ще М. Вороний у своїх театральних рецензіях визнавав, що характер пристосування прозових сюжетів до драматургічного втілення наприкінці ХІХ століття не лише відбивав смаки авторів і технічні вимоги сцени, але і набував інтерпретативного характеру, що зокрема проявлялось у жанровій специфіці п'єс. Це помітно позначилось на подоланні жанрових стереотипів, які на той час склалися щодо мелодрами. Простежується певне “олітературнення” мелодрами, а внаслідок цього пародична дотичність до сталих літературних форм через “надбудову” фарсового, трагедійного, трагіфарсового, героїчного, іронічного пафосу. Іронічно-пародійний дискурс розпізнавався в українській мелодрамі “перехідної доби” внаслідок імплікованої в тексті полеміки з певними жанровими стереотипами, глядацькими або читацькими сподіваннями. Інсценізація романно-повістевих сюжетів набувала характеру імітації або стилізації фантастично-містичної умовності чи героїчного пафосу, театральньо-фарсового обігрування сюжетних кліше, нарешті, — пародійно-іронічного травестіювання або транспонування загальновідомих сюжетів.

Цілком зрозуміло, що в умовах особливого прагнення видо-

вищності, популярності на українській сцені комічної опери, інтермедійно-водевільних п'єс з буфонно-фарсовим забарвленням прихильність публіки завоювали драматичні інсценізації повістей М. Гоголя, зокрема його циклу “Вечори на хуторі поблизу Диканьки”. Найбільш послідовної адаптації здобуває гоголівський цикл у драматургії М. Старицького.

Р. Тхорук розглядає це явище в контексті загальнокультурного руху “адаптивної українізації” і спостерігає “поглиблення “інтермедійної підоснови”, фарсовості, комедійного начала у п'єсах М. Старицького” [361, 43]. Навіть у драмі на історичний сюжет “Тарас Бульба” “...варіювання в рамках мотивів-кліше комедії пояснює й характер обробки повісті “Тарас Бульба” [361, 44].

Це позначилось і на тих жанрових визначеннях, які М. Старицький підпорядкував до своїх творів: “Різдвяна ніч. *Музична комедія* на чотири дії”, “Утоплена, або русалчина ніч. *Оперета* в трьох діях, чотирьох картинах”, “Сорочинський ярмарок. *Комічна оперета* із українського побуту в чотирьох діях”, “Ніч під Івана Купала. *Малоруська драма з співаними і музикою* у п'яти діях” [333, 325].

Очевидно, характер інсценізації гоголівських повістей М. Старицьким дозволяв посилити викривально-сатиричне спрямування п'єс та, водночас, послабити містично-фантастичну обумовленість подій, характерну для міфопоетичного мислення в прозі М. Гоголя.

А. Слюсар переконливо довів, що в циклі “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” “...виявлення розладу між ідеалом і дійсністю посилюється завдяки фантастиці, яка слугує формою романтичного ставлення до дійсності” [319, 94]. Романтичний гротеск обумовлює двоплановість світу героїв, відчуження їх свідомості під впливом диявольської сили та порушення єдності з природою і світом. Звідти і романічність сюжетних мотивів повістей М. Гоголя, в основі яких зберігається “паралелізм фантастичного і реального” світу [319, 94]. Хоча у п'єсах М. Старицького майже не зберігається подвійна мотивація подій, фантастично-містичне начало переважно створює романтичне забарвлення, колорит драми. Так, у *опереті* “Утоплена, або русалчина ніч” переважає побутово-реалістичне ставлення героїв до життєвих випробувань, і це додає висловлюванню іронічного харак-

теру, спрямованого загалом на знижування романтичного типу світовідчуття. Навіть сцена умовлянь Левка Панночкою не сприймається як цілком фантастична (Левко остаточно не розуміє, чи це — сон, чи реальна уява). Окремі візійні сцени-вставки (наратив — балада Левка про змагання Панночки з Відьмою та перетворення Панночки на русалку, сцена умовлянь Левка Панночкою, яка благає пізнати мачуху) не руйнують загалом цілісної дії комедійно-викривальної *оперети*, спрямованої на розвінчання морального стану Голови. Основна сюжетна перипетія — намір підмовлених Левком парубків збити з пантелику очманілого від зазіхань до молодої дівчини Голову — вмотивована передусім дурістю цього “сибірного діда, бендзеокого гемона”, як називає Голову Горпина [333, 250]. Це підтверджують і комедійно-викривальні музичні висловлювання героїв, які набувають відверто сатиричного, інтермедійного характеру. Ось, наприклад, жартівливі куплети Левка.

**Левко** (*пригравуючи на бандурі*). Ось, слухайте!

А в нашого Голови, Голови  
Нема клешки в голові, в голові!  
Ой набий, бондаре, сталевий обруч!  
Спар його, бондаре, з шапки до онуч! [333, 250].

Драматична дія розвивається як пародійно акцентований мотив помсти Писаря і Горпини, з одного боку, і Левка, що підмовив парубків, — з іншого. Комедійно-фарсового відтінку додають і прийоми буфонади, що цілком відповідають жанровим вимогам комічної опери: двічі перевдягнену хлопцями Горпину Голова з Винником приймають за чорта і ледве не спалюють у буцегарні; несподівані повороти фабули вносять у дію п’яний блазень Каленик і т. п.

Актуалізації фарсового начала у драматичних інсценізаціях романних сюжетів сприяє поєднання фантастики з буденною реальністю, викриття розбіжності між видимістю і сутністю, маскою і справжнім обличчям героя, між пафосом дії та її змістом. Не випадково ознаки фарсу виявляються у *драматичному жарті, водевілі, комедії положень* з гостроконфліктним побутовим сюжетом. Імпровізаційна пластично-видовищна основа фарсового дійства сприяє нагромадженню надзвичайних ситуацій, нісенітниць, агресії у розіграванні сцен, гротескності, соціаль-

ної визначеності типів і т. ін.: "...драматург, який пише фарси, демонструє нам людську природу у її брутальних, низьких, примітивних виявах" [22, 232]. Зрозуміло, фарсова акцентуація у драматургії другої половини ХІХ століття слугувала засобом соціальної сатири. Згадаємо міркування В. Сахновського-Панкєєва з цього приводу: "...фарс піднімається до соціальної сатири, не обмежуючись побутовими малюнками" [307, 44]. Як правило, фарсове начало виявляється у драматичних обробках сентиментально-побутових романів, у яких виразно пародіюється ідилічно-пасторальне світовідчуття, що надавало п'єсам сатиричного забарвлення. Не випадково, адаптуючи сюжетні події роману Г. Квітки-Основ'яненка "Пан Халявський", О. Грабина закріплює специфіку драматичного дійства у жанровому визначенні *комедія-фарс* у чотирьох діях. Драматург використовує лише ті романні ситуації, у яких подвійна театралізація дії сягає *гротеску*, імпровізація з розігруванням офарблена у містично-сатиричні тони. Прикладом можуть слугувати містифікації паничів Халявських, які розігрують появу тіні безглуздо померлої жінки вчителя Тимофія Книшевського, або напад скаженого пса, причому, Павлусь не вдається навіть до перевдягання, настільки спантеличений дяк вірить у все, що постає перед його уявою. Отож цілком логічно, що і в інсценізованих М. Старицьким гоголівських сюжетах фарсове начало виявляло комедійно-сатиричну спрямованість п'єс, які у своїй жанровій основі переважно відповідали вимогам мелодрами.

Децю відмінний спосіб адаптації гоголівського сюжету "Страшної помсти" — у драмі-казці на чотири картини "Страшна пімста" з прологом і апофеозом С. Черкасенка. Стилізація фантастично-романтичного пафосу досягається відстороненням гротескно розколотої дійсності. Дія розгортається як сон або візія у уяві Кобзаря, головної діючої особи і суб'єкта мовлення у пролозі і заключному апофеозі.

**Кобзар.** "Хоч і цікавий буде сон, та вже надто страшний" [412, 4].

Таким чином, пролог і апофеоз виконують функції обрамлення (відповідно до ефекту "сцени в сцені", дія представлена в межах параболічної фантастичної історії), що відбиває подвійну оцінку переповідаючого її героя Кобзаря: міфопоетично-фанта-

стична умовність, яка містить узагальнюючу оцінку подій, поєднується з реальним сприйняттям дійсності. Ця подвійність виразняється в апофеозі:

**Кобзар.** Хто його знає, мої любі, чи казка, чи бувальщина. На світі, мої голуб'ята, усе так: часом бувальщина буває страшніш від усякої казки, часом те, що лиха людина робить собі по-тай, страшніш від усяких чар і чаклунства. Тому й буває, що не розбереш, де чоловік робить від себе, а де від нечистого, Господи прости. [412, 35].

Містично-фантастичного характеру набуває романсовий тип конфлікту між Чарівником, Катериною та її чоловіком у першій дії драми. Наступна дія увиразнює подвійність сюжетної мотивації: Данило підглядає сцену розмови Чарівника-батька з душею Катерини, і це підкріплює його попередні спостереження, на які до всього ще накладається зізнання Чарівника у змові з ляхами.

**Батько.** ...Данилові твоєму дні залічено. Закликав я на нього цілі загони найлютіших ляхів, вони вже недалеко. Ще день, другий, і од краю свого лишиться попіл і руїна, а біле тіло Данила твого клюватимуть чорні круки. [412, 19].

У повісті М. Гоголя помітно актуалізовано сюжетний наратив помсти. Легендарний наратив про братовбивство і покарання в кінцівці твору становить не лише пояснення до романічної ситуації, але і своєрідний міфопоетичний метатекст з притчовим узагальненням. Обидва тексти структуруються за принципом співрозташування — сурядного зв'язку. В *драмі-казці* С. Черкасенка застосовано прийом включеного дійства, яке сприймається як казково-фантастична історія, інтерпретована Кобзарем. Тобто, між двома сюжетами спостерігається підрядний зв'язок: романтична історія вбивства Чарівником своєї родини і розплати (покари) підпорядкована (як фрагмент оповідної дії) емоційній оцінці переповідаючого її Кобзаря. Це дає можливість драматургові зберегти містично-фантастичну острореність ситуації, стилізувати (чи імітувати) романтичне світосприйняття, що наповнює прозу М. Гоголя. Майже протилежний ефект адаптації спостерігаємо ми в інсценізаціях гоголівських сюжетів М. Кропивницьким. Слід зазначити, що іронія го-

голівських повістей, як правило, переносилась (або транспонувалась) драматургами у інсценізовані п'єси. Подібний перенос спостерігається у фантастичній *комедії* у п'яти діях з апофеозом М. Кропивницького “Вій” та у його ж фантастичній *комедії-опереті* у чотирьох діях і семи картинах “Пропаща грамота”. В оповіданні М. Гоголя “Пропаща грамота” умовно-фантастичний характер подій пояснюється наївно-міфологічним світобаченням Фоми Григоровича, який переповідає “страховинну казочку”. Іронія закладається у самій жанровій невідповідності: за авторським жанровим визначенням це “*быль, рассказанная дячком \*\*\*ской церкви*”, тобто, дійсна подія, за дяковою ознакою — *казочка*. У п'єсі М. Кропивницького дяк-резонер є ключовою фігурою водевільно-побутового плану дії, що становить окрему сюжетну лінію в тексті. Фарсові пригоди козака Суховія, який, подолавши нечисту силу, повернув викраденого коня і шапку з грамотою, сприймаються як комедійна випадковність, вмотивована збігом обставин. Комедійна іронія у п'єсі М. Кропивницького виявляється між вербальним і ситуативним, що передає конфлікт між індивідом і соціумом. Козацький натовп не може пояснити події однозначно. Іронічною видається мотивація Другого козака: “У цій okazії найбільш винен понеділок, то вже такий день, що його он як треба остерегтись” [181, 361].

Фінальна пісня містить моралістично-іронічне осмислення ситуації, як це притаманне жартам, водевілям, комічним опереткам.

Отаке вчинилось дивне діло з козаком,  
Що прийшлося йому їхати на чорті верхом.  
Та з відьмами цілу ніч возитись,  
На поверсі своєї хати опинитись.  
Коли б нечесті на світі менш велось,  
То запевно краще всім тоді жилось [181, 363].

Отож, адаптація гоголівських сюжетів у п'єсах М. Кропивницького, М. Старицького, С. Черкасенка та ін. відбиває або акцентуацію містично-фантастичного начала (і тоді до п'єси додається жанрове визначення *драма-казка* або комедійно-іронічного, як у *фантастичних комедіях* М. Кропивницького, зокрема, його фантастичній *комедії-оперетці* “Пропаща грамота”, або *інтермедійно-фарсового, гротескного начала*, як у п'єсах М. Старицького.

Думається, казково-баладна форма була найбільш сприятливою для такого способу адаптації романічного сюжету, як стилізація. Для підсилення героїчного пафосу у назві п'єси могло акцентуватись джерело *думи* або *історичної пісні*. Почасти це створювало умови для пародійно-іронічного дистанціювання легендарного сюжету, характерних прийомів створення героїко-романтичного пафосу і комедійної клішованості ситуацій, масок dell'arte, комедійних прийомів тощо.

Імітовану стилізацію спостерігаємо у драмі С. Яричевського “Княгиня Любов”, до якої не випадково додається визначення “*староукраїнська драма — дума в трьох діях*”. Перевдягнена на Кобзаря княгиня визволяє з неволі свого князя та уникає смерті за його наказом, лише зізнавшись у карнавальному перевтіленні. Фольклорно-новелістичні прийоми структуризації п'єси дозволяють піднести ідею вірності української жінки, її відданості коханому як природну властивість її натури. Так, у другій дії княгиня Любов в кобзарському уборі співає для князя-бранця пісню про звільнення сестрою брата із турецької неволі.

**Кобзар.** Ой, ні. Не може сьому бути, щоб уся наша жінота була сама тільки підлота, бо ж і в пісні про вірність руської жінки співається, а з пісні, друже-брате, правдоньки не викидається... [440, 18].

Риторичність висловлювання підсилена стилізацією, у зв'язку з чим дії надається вигляд ліро-епічного переповідування з розлогими монологіями-спогадами, піснями, розповідями Судислава, о. Прокопія про занепад держави за відсутності князя, що нагадують вставні новели завдяки умовній відстороненості сюжету, семіотичній насиченості тексту біблійною символікою, алюзіями із “Слова о полку Ігоревім” та ін. Ця *драма-дума* С. Яричевського набуває притчового характеру. Таким чином, драматургу вдалося стилізувати героїко-романтичний пафос думи, який на мелодраматичній основі збагачує жанрові очікування глядача через узагальнено-піднесений характер риторики вислову, який увиразнює поетичність трансформованого С. Яричевським у п'єсі романічного сюжету, хоча і з відтінком іронії щодо фабульних кліше.

Доволі розповсюдженою у драматургії XIX століття була *авантюрна фабульна основа мелодрами*, яка переважно в основі

мала сюжет романтичної повісті про героїчного розбійника, який бере початок ще від готичної повісті. Саме такі романсові сюжети виявлялись придатними для застосування елементів комедійної трагедії, алегоризації, казково-мелодраматичного втаємничення сутності персонажа тощо. Так, за основу написаних ще у 70-х роках ХІХ ст. *драматичних картин* у трьох діях Олекси Стороженка “Гаркуша” береться типовий сюжет романтичної повісті, побудований на мотиві втаємничення. Отаман розбійників Гаркуша, приховуючи свою сутність, викрадає сотничиху Марусю, яка здогадується про істинне ім’я свого “збавителя від Гаркуші” та вмовляє його повернутись до чесного козацького звання: “Тепер ти не розбійник, а чесний козак; одягнись козаком і поруч з тобою буду битися з бусурманами!” [339, 50]. Отже, в основі фабули п’єси — казковий сюжет про повернення герою славного імені і справжньої сутності. У *п’єсі* О. Стороженка наявні композиційні особливості мелодрами. Відчутне прямування до створення максимальної драматичної напруги, обумовленої зв’язком між зав’язкою і розв’язкою: зав’язка моделює ситуацію нестачі, фінал її компенсує: видана за нелюба сотничиха Маруся сумує за справжнім коханням і знаходить його в особі Гаркуші. Отаман Гаркуша завдяки кохання Марусі повертає козацьку честь і здобуває віддану дружину.

Ще однією особливістю сюжетної будови у мелодрамі є створення різко окреслених численних перипетій, що переважно вбирають принцип комедійного контрасту: полювання сотника Бутуза на Гаркушу завершується тим, що Бутуз потрапляє до нього у полон, зраджує свою дружину і отримує звільнення від розбійників. Зовнішність і риси характеру Гаркуші, за які його покохала Маруся, контрастують з тим уявленим образом, що утворився завдяки наклепам і наговорам. Побутовий стиль у розмові контрастує з експресивно-емоційною лексикою у піснях та риторичних звертаннях. В основі драматичної дії мелодрами — невідповідність справжньої сутності героя і маски, зовнішнього і внутрішнього, удаваного та справжнього. Так, мотив переслідування хибним злодієм справжнього злодія пов’язується у драмі О. Стороженка з приховуванням Гаркушою імені і розбійницької вдачі; поєднується з мотивом зняття маски: Гаркуша повертається до чесного способу життя. Не випадково комедійне повернення героя до своєї справжньої сутності відбулося

з романтичним месником Гаркушою, а не з його протагоністом Сотником, від якого, за вимогами жанру *мелодрами*, очікувалося прозріння після зняття Гаркушою маски. Натомість розкаяння переживає романтичний месник Гаркуша, який на прохання Марусі відправляється із своїми розбійниками спокутувати провини у Туреччину.

Отож адаптація авантюрно-сентиментального романного сюжету у драматичних картинах О. Стороженка створює своєрідну пародію на *романтичну драму*, яка вважається дослідниками перехідним явищем від *традиційної мелодрами* до *нової драми*.

Таким чином, прагнення стилізації фольклорного колориту, героїко-романтичного пафосу почасти виявляло жанрову неоднорідність драми, що відкривало простір для іронії та пародії. Помітно змінювалась модальність висловлення у п'єсі саме завдяки структурним невідповідностям. Подібне явище спостерігаємо у “історично-драматичній бувальщині” М. Кропивницького “Чайковський, або Олексій Попович” (1902), у якій адаптовано сюжет роману Є. Гребінки “Чайковський”. За жанровою домінантою це передусім мелодрама, у якій відчувається іронічна невідповідність комізму ситуацій та штучно утвореного драматургом сентиментально-героїчного пафосу, який міг відповідати *трагікомедії* або *сльозній комедії*. Порівняно з романом у драмі М. Кропивницького підсилена лінія інтриганства Герцика, який, відповідно до вимог *мелодрами*, у розв'язці виявляється романтичним месником (перевдягненим євреєм Йоселем, який мстився за знищену родину).

Іронічно-пародійний дискурс утворюється внаслідок накладання комедійної сцени з перейменуванням Олексія Поповича на Чайковського, яке врятувало героя від страти (в цій сцені імпліковано ініціальний зміст), і наративу думи про сповідь та розкаяння грішного військового писаря січового Олексія Поповича, що врятувало козацькі чайки від морської стихії. У романі Є. Гребінки ці епізоди відтворено на певній часовій відстані, у драмі текст думи іронічно коментує ініціальне перейменування Олексія. Простежується і принципова відмінність розв'язки. У романі з відкритим фіналом акцентується увага на перемозі зла (смерті Герцика), у пролозі ж з певним епічним дистанціюванням повідомляється про негероїчну смерть останнього нащадка роду Чайковських. На відміну від сюжетної будови роману,

у розв'язці драми М. Кропивницького відтворюється випадкова героїчна смерть Олексія Чайковського.

Ознаки *трагікомедії* або її попередника *сльозної комедії*, що простежуються у драматичному пафосі дії *історично-драматичної бувальщини* М. Кропивницького, внаслідок адаптації романічного сюжету пародійно “зростають”, “надбудовуються” над жанровою основою мелодрами і тому деякою мірою руйнують її. Це, мабуть, дало підстави І. Пільгуку зробити висновок про “переростання” жанрових стереотипів мелодрами: “Інсценізуючи роман Гребінки, Кропивницький створює картини високого драматичного напруження, вміло розвиває основні, стержневі епізоди роману, відкидає ряд мелодраматичних картин, зберігши їх лише в розв'язці п'єси” [181, 48].

Іронічно-пародійний дискурс, що виявлявся у структурно-змістових невідповідностях мелодрами, провокував до травестіювання тих жанрових стереотипів, жанрових кліше, які створювали відповідний “горизонт сподівань” щодо усталеного жанру авантюрно-сентиментального, лицарського роману чи сентиментально-романтичної повісті. Травестія проявлялась як несумісність жанрової інтенції п'єси, свідомо закладеної автором у підзаголовку, і характеру сюжету, типів героїв і т. п. Жанрова неоднорідність таких текстів сприяла актуалізації іронічно-пародійного модусу, що виявлявся у різних типах висловлювання. Так, у *фантастичній драмі* Лесі Українки “Осінь казка” іронічно-пародійний модус утворюється на жанровому, структурному, образному та інших рівнях. Іронічність фіксується вже у невідповідності назви “Осінь казка” і змісту драми. Згадаємо, що за спостереженнями Н. Фрая, існуючий у літературі мотив осені (або заходу сонця) пов'язаний зі смертю бога чи напівбога у легендарних сюжетах і відповідає трагедійному модусу [387, 235]. Поряд з тим, герой, наділений до певної міри вищестю над читачем і законами природи, за іншою класифікацією Н. Фрая, пов'язується з жанрами легенди або чарівної казки. Вчинки подібного героя є виявом його особистісної винятковості, несхожості з іншими персонажами.

В “Осіньній казці” Лесі Українки пародійність виникає внаслідок підкресленої негероїчності лицаря і комедійно-мелодраматичних ситуацій, у яких він опиняється. Пародіюється, як справедливо зауважила В. Агеєва, “лицарський куртуазний дис-

курс” (“узвичаєний набір сюжетних ходів і понять куртуазного роману”, що зазвичай складали фабульну основу мелодрами) [2, 170]. Відчувається іронічна дотичність до *пасторалі*, риси якої наявні у пізніх трагікомедіях В. Шекспіра “Цимбелін”, “Зимова казка”, “Буря”. У “Зимовій казці” В. Шекспіра дослідники помітили реально-фантастичну подвійність художньої умовності, ефект неправдоподібності драматичної дії зберігається впродовж усієї п’єси.

Відчуження природи від людини і суспільства набуває у “Зимовій казці” і “Цимбеліні” структурного оформлення: “...пасторальні сцени складають самостійну сюжетну лінію, “п’єсу в п’єсі”...” [293, 108]. Вони ізольовані від основної дії, відповідно до того як персонаж втрачає органічний зв’язок з природою, а, водночас, порушується і його обумовленість соціумом. Комедійно-іронічний модус виникає в межах пасторального сюжету внаслідок романічної невідповідності героя як суб’єкта зображення його сюжетній ролі. Згадаємо відомий вислів М. Бахтіна: “Герой або більше своєї долі, або менше власної людяності” [19, 424].

Пародійність в Лесиній фантастичній драмі “Осіньна казка” утворюється на рівні структурного віддзеркалення незбігу сутності і амбіцій героїнь: “ситуація визволення принцеси з неволі дзеркальна (тільки дзеркало це криве) щодо стосунків між лицарем-в’язнем та його рятівницею-помивачкою” [2, 172]. Службівка-судомийка прагне стати панею і через це визволяє та переховує лицаря. Принцесі ж, колишній пастушці, навпаки, здаються смішними юнацькі мрії про королівську владу. Відчувається пародійна умовність і структурно-просторової опозиції верх — низ, причому, прагнення Службівки досягти уявлюваного “верху” у соціумі іронічно “дорівнює” бажанню Принцеси скочити з кришталевого замку до стайні. Гротескно-алегоричною є і сцена рятунку від озвірілого переляканого бидла, виписана із вражаючими подробицями у ремарці. У такий спосіб руйнується ідилічна гармонія природного світу із соціумом, притаманна пасторалі. Художня символіка простору і часу слугує предметом профануючої гри: комізм ситуацій “осучаснює” драматичну дію, “знімає” епічну дистанцію між умовним минулим казкового і досить-таки заземленого сучасного. Протиставляється колишній і теперішній стан героїв.

Профанізація казкової ситуації надає жанровому прочитанню п'єси алегорично-фарсового характеру з елементами утопічної фантастики. Таке знижування забезпечується вивернутим до протилежного змістом сюжетних кліше: лицар не визволяє Принцесу, не бере участі у перебудові дійсності, а вирішує перечекати на низькому уступі гори, поки не зміниться ситуація. Відчутна ідеологічна спрямованість утопічних по суті реплік, скерованих у майбутнє, яке прийде з весною.

Іронічна *травестія* моделі авантюрного лицарського роману у драматичній поемі набувала фарсової тональності, завдяки чому гостра оцінювальна комедійність фантастичної умовності поєднувалась з життєвою вірогідністю ситуацій, положень і характерів. Фарсове шаржування ситуацій (визволення Лицаря Служебкою обертається на ще більше поневолення у свинарнику) оголює жанровий аспект іронічності, у зв'язку з чим "...іронія виступає як невідповідність заявленого жанру і втіленого у ній (іронії. — *Н. М.*) пафосу" [141, 20].

Профанізується пафос фантастичної казки зокрема і через пародіювання ритуально-ініціаційних випробувань. Руйнується у п'єсі фантастична детермінація подій як жанровий атрибут "фантастичної драми". Раціональна інтерпретація витісняє чи переводить у прихований підтекст міфологічний зміст ситуацій (наприклад, осягнення — руйнування кришталевої гори, що як "символіка творення" проектується на духовні трансформації героїв, зокрема, "відновлення свого "я") [397, 120]. Йдеться, насамперед, про переродження Принцеси під впливом алегоричної праці-боротьби робітників ("одвага в серці будиться, як гляну на се нове життя, нову роботу") [372, 210].

У нових стосунках із відтвореним у драматичній поемі світом виявляється експліковане авторське слово, яке опиняється у прямому контакті зі словом героя. Іронічний діалог автора з персонажами виникає на стиках (вірніше, нестиківці) підкреслено профанізованих ремарок і реплік персонажів, що помітно дисонують між собою.

### Принцеса (*Лицареві*)

Та поглянь, он сонце гоже,  
згинула зима,  
хутко згине все вороже...

*В цю хвилину налітає порив холодного вітру, лицар прищулюється в западині гори.*

Згину я сама! [372, 201].

Автор як персонафіковано-ігровий суб'єкт дії вступає у іронічний діалог з одним із персонажів (будівничим) у фіналі твору.

#### Будівничий

Але ж й зими на світі є кінець  
кінець, може, колись буде [372, 216].

Ця тенденція до алегоризації казкових сюжетів і персонажів видається вельми помітною у драматургії першої чверті ХХ століття. У драматичних поемах І. Кочерги, Є. Кротевича, І. Микитенка почасти втрачається алегорична констеляція (мерехтіння фантастично-візійного і реального смислів), алегорія, так би мовити, “затвердіває”. Зрозуміло, це вело до знижування (послаблення) художньої вартості п'єс.

Свідома актуалізація пародично-іронічного дискурсу у мелодрамі порубіжного періоду приводила до травестіювання жанрових стереотипів мелодрами, імплікованої у тексті полеміки з певними жанровими очікуваннями. Так, навіть побіжне знайомство з комедією на дві дії В. О'Коннор-Вілінської “Сторінка минулого” викликає роздуми про характер взаємодії двох жанрових моделей романтичної повісті і мелодрами. За зовнішніми ознаками п'єса нагадує *салонно-побутову мелодраму*, дія якої відбувається у середовищі провінційних дворян 30-х років ХІХ століття.

В основі мелодраматичної інтриги п'єси В. О'Коннор-Вілінської — примусовий шлюб наділеної сентиментальною чутливістю Аделі, страждання від нездійсненого трагічного кохання до капітана Никодима, який після розлучення загинув від кавказької кулі. У розвиток інтриги втручається випадок: наречений Анатоль під час домашнього балу в родині Аделі приводить незнайомого військового капітана з перев'язаною чорним фуляром головою. Незнайомець оточений тайною. Знакову алюзію містить репліка Анатоль: “Про нього можна сказати словами Марлінського: “Ти чоловік і не був йому товаришем — мені жаль тебе, нікчемне творіння!” [168, 41].

Подальший розвиток драматичної дії містить внутрішню по-

леміку суто мелодраматичної інтриги з травестійованим сюжетом російської романтичної повісті, і, як вже підказано у тексті, можливо, саме повістю А. А. Бестужева-Марлінського. В орбіту вірогідних контекстів потрапляють фабульні схеми відомих романтичних повістей А. А. Бестужева-Марлінського “Вечір на бівуаку”, “Другий вечір на бівуаку”, “Випробування”. Цікаво, що повість “Випробування” присвячена Ардаліону Михайловичу Андрееву, петербурзькому приятелю А. А. Бестужева-Марлінського, що брав участь у підготовці його зібрання творів. Ім’ям Ардаліон (що означає *метушлива людина*) наділений батько Аделі (семантика імені якої — *шляхетна, благородна* — стає знаком сентиментальної (сльозної) мелодрами і визначає доміную характеру героїні). Цілком можливо, що цей збіг випадковий, але не випадковою є змалювання Вілінською такого сюжетного мотиву, як випробування вірності героїні. Йдеться, таким чином, про імітацію, що тяжіє до парафразу, коли форма і зміст одного твору, у даному випадку романтичної повісті А. Бестужева-Марлінського, стають змістом іншого (п’єси О’Коннор-Вілінської). Об’єктом відображення є, відповідно, романтично-мелодраматичний спосіб відтворення дійсності.

Звернімось до фабульного мотиву повісті “Випробування”. Князь Гремін, закоханий в Аліну, пропонує військовому товаришу Валеріану Стрелинському влаштувати їй випробування на вірність: спробувати закохати у себе. У *мелодрамі* “Сторінки минулого” своєрідним випробуванням для Аделі стає розкриття тайни незнайомця (перевдягненого Никодима) напередодні весілля з Анатолем. Упізнавання здійснюється суто водевільно: перевдягнений Никодим співає романс “Коварный друг, но сердцу милый”. Розвиток драматичної інтриги уповільнюється мелодраматичними сценами приготування до весілля, побічною лінією, що пов’язана з бажанням Аполінарії Матвійовни, приживалки у домі Ардальона Васильовича, вигідно видати заміж свою дочку Марі. Стрімка розв’язка стає несподіваною для всіх та, безумовно, відповідає жанровим традиціям мелодрами (Неоніла Семенівна: “Роман з щасливим кінцем” [168, 49]). Мова персонажів у фінальній сцені — з пафосом риторики, неодмінним оздобленням мелодраматичного дійства. Помітно посилюється видовищність емоційно насичених полілогів.

Пародіювання романної ситуації відповідає художньо-образ-

ному наповненню більшості мелодрам цього періоду. Наприклад, у російській одноактвці М. Є. Чернишева “Наречений з боргового відділення” героїня-поміщиця Марія Петрівна Грязовська сприймає об’єкт своєї таємної пристрасті крізь стереотипи поведінки романтичного героя байронівського типу і ототожнює його з Печоріним М. Лермонтова. Інтрига п’єси розвивається за водевільним принципом: в її основі — ланцюг невідповідностей, непорозумінь між романтично налаштованою героїнею і прозаїчно орієнтованим героєм, а врешті-решт — і всім оточенням.

Невипадково характер інтерпретації п’єси В. О’Коннор-Вілінської означено жанровою вказівкою “комедія”, що наголошує на пародійно-іронічному спрямуванні п’єси: травестіюючи стереотипне сприйняття класичної мелодрами, в основі якої — сюжет романтичної повісті, В. О’Коннор-Вілінська вдало досягає ефекту очуження і у такий спосіб травестії жанрових стереотипів внаслідок введення їх у тканину узвичаєного мелодраматичного дійства. Жанрове визначення *комедія* поширюється і на пародійну оцінку тих глядацьких або читацьких сподівань, що їх викликала в українському середовищі ХІХ століття *мелодрама*.

Таким чином, способи адаптації романно-повістевих сюжетів у драматургії порубіжного періоду відбивають не лише авторське бачення інсценізації, але й певне ставлення до сценічних стереотипів, викликаних популярністю *мелодрами* як найбільш видовищного, доступного глядачеві жанру, що і обумовлює жанрові трансформації *мелодрами*, збагачення через інтертекстуальні втягування авторських стратегій і несподіваних реакцій на ці чи інші жанрові кліше мелодрами.

### 2.3. ПСИХОЛОГІЗАЦІЯ МЕЛОДРАМИ І ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО ПОЛІФОНІЗМУ

У статті “Драма живих символів” М. Вороний відмітив, що традиційна, романтично забарвлена українська мелодрама, почасти написана під впливом французьких мелодрам, дедалі переставала задовольняти смаки публіки. Поступово у новій драмі посилюється інтерес до внутрішнього світу героїв. “Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через

те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план” [65, 252]. Тенденції психологізації простежує М. Вороний у драматургії Г. Ібсена, С. Пшибишевського, С. Виспянського, Г. Гауптмана, А. Чехова, В. Винниченка [65, 252]. За спостереженнями критика, органічного втілення психологізм набуває у так званій *драмі живих символів*, очевидно, в уяві критика символічна форма асоціювалась із абстрагованістю у передачі душевних станів героїв, що і сприяло у той час поширенню психологічного синтезу, до якого тяжіла *нова драма*. Поглиблення психологізму, аналітичності, потрактування особистості “...не як структури, а як процесу” [244, 196], укрупнення внутрішнього конфлікту... у багатьох випадках помітно змінює загальний тон і характер мелодрами, додає їй нову якість драматизму, що уможливорює певні виходи за межі традиційного мелодраматичного дійства. Невипадково драматурги порубіжного періоду переважно уникали визначення *мелодрама*, і не лише через те, що воно могло б сигналізувати про примітивізм *опереточно-видовищного дійства*.

Більша заглибленість у внутрішню драматургію характерів сприяла тому, що у п’єсах В. Винниченка, І. Франка, Г. Хоткевича, Л. Яновської та інших посилювалось драматичне (у жанровому розумінні), а почасти і драматично-трагедійне начало.

Як зазначав у своєму огляді “Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917)” Я. Мамонтов, “Л. Яновська більш за кого іншого намагалася піднятися над традиційним натуралізмом і вийти на шлях нового (як на той час) психологічного реалізму” [357, 179]. На перешкоді прагненню глибоко передати психологію героїв була, за спостереженнями Я. Мамонтова, відверта авторська тенденційність. У структурі драматичної дії п’єс Л. Яновської помітно відбивається рецепція певної позиції, філософської концепції, отожд прагматика висловлення переважно спрямована не на динаміку внутрішньої дії, станів персонажів, а на сугестивну передачу певної ідейно-філософської позиції — у цьому і були паростки психологізації, що не розвинулись у п’єсі. Не випадково її драма на п’ять дій “*Noli me tangere*” (1910) присвячена С. О. Єфремову. Літературна дискусія стала не лише засадою сюжетної будови, а у трансформованому в драматичній колізії вигляді — жанротворчим джерелом цієї полемічно спрямованої драми. Зберігається структурна ос-

нова родинно-побутової міщанської драми, на тлі якої розгортається мелодраматичне змагання між раціонально скерованою волею лікаря-гіпнотизера Степана Антоновича, який бере на себе місію заступника Настасії Олександрівни, що принесла себе у жертву деградуєчому п'яниці — чоловіку Аркадію Петровичу Нестеренку, та почуттями патріархально налаштованої жінки. У стані гіпнозу Аркадію Петровичу навіюється ідея суїциду. В п'ятій дії центр драматичної колізії переміщується у сферу особистісних вагань, переживань, страждань під тягарем сумління Степана Антоновича, образ якого набуває фарсово-пародійного забарвлення. Окремими рисами психологізму позначений кульмінаційний діалог між Аркадієм Петровичем, який переживає іронічно представлене розкаяння, і Степаном Антоновичем, що намагається перешкодити невблаганному наближенню суїциду.

Іронічний підтекст у сповіді Аркадія Петровича посилює драматичну напругу і цілком передбачуваний психологічний ефект невідвортної катастрофи. Невмотивоване захоплення чимось незвичайним (на зразок аеронавтики) розкриває прихований потяг приреченого пияки до романтики, що набуває пародійного звучання у п'єсі. Нарешті, риторична “ода” багатовимірності людської особистості сприймається майже як шарж і нагадує сентенції резонера у *мелодрамі*.

**Аркадій Петрович.** Великий могутній геній людський не знає ні втомі, ні перешкод своєму безмежному жаданню сягнути все далі, все вище, вище... [436, 107].

Іронічність підкреслюється цілком заземленим переходом оратора: “Степан Антонович, будь ласка... (розкриває груди). Колісь давно я здряпнув був родиме п'ятинце. З цього ж гангрена буває... помирають” [436, 107].

Пародійний перегук аргументів (Степан Антонович, заспокоюючи Аркадія Петровича, користується його ж ствердженням про фізичну досконалість) призводить до того, що Степан Антонович заперечує свої ж погляди, звинувачує себе у душоубстві, яке нещодавно сприймалося ним як жертвопринесення.

**Степан Антонович.** Тільки не це. Душоуб не пара Настасії Олександрівні і, коли були справді які мрії, надії, чи бажання, я навіки одрікся од них... Я одрікся од Настасії Олександрівни,

од науки, од практики... Цих жертв, я думав, буде досить. Я думав, що за життя такої людини, як ви, я не дешево плачу [436; 112, 113].

У розлогих монологах героя виноситься осуд визнанню необмежених прав людської волі в ситуації, коли намір “будувати правду на землі” призвів його до руйнування. Зрозуміло, у цьому розпізнається ніцшеанська філософська концепція надлюдини, вплив якої позбавляє дію психологічного навантаження, але одночасно посилює спрямовану до читача сугестію, що видається певною заміною психологічного розкриття внутрішнього стану героїв.

Риторика власного вироку надає трагіфарсовій розв’язці мелодраматичного забарвлення через імпліковані наративи мистецько-літературної полеміки. Таким чином, тяжіння до психологізму обмежується полемічною тенденційністю авторки, хоча треба віддати їй належне у прагненні повернути мелодраматичний сюжет у русло психологічної драми. В інших драмах Л. Яновської також своєрідно поєднується увага до психології персонажів і тенденційність, що подекуди й виявляє іронічний модус драматичного висловлювання.

Так, у драмі Л. Яновської “Людське щастя” спостерігаємо жанровий принцип драми — установку на поступове з’ясування непроясної у експозиції ситуації. Згадаємо, що М. Кургинян указував на значущість передісторії, яка у структурі драми відіграла роль специфічного показника окремішності драми як жанру [191, 299].

На відміну від комедії або трагедії, пафос дії у драмі передає “відновлення існуючої, але ще не розкритої істинної ситуації” [191, 301]. У першій дії ми дізнаємось про існування таємниці Петра Петровича, батька головного героя, професора Василя Петровича, зміст якої розкривається лише у другій дії: синові пропонується відшкодувати давній картярський борг батька. Цей сюжетний прийом розкриття таємниці через несподіваний поворот фабули цілком відповідає композиційним засадам мелодрами, що і створює у п’єсі відповідне напруження дії. Концентрація психологічної дії п’єси змушує згадати про аналітичну композицію ібсенівської драми: дія розгортається під знаком аналізу стану морального вибору Василя Петровича та переоці-

нки цінностей, у якому він перебуває. Принципи драматичного розвитку, як це притаманно драматургії Ібсена, Островського, Чехова та ін., ускладнюються законами трагедійної структури. В основі трагедії, як відомо, рух поступально-руйнівний щодо ситуацій: зруйновано життя дружини Василя Петровича Віри Андріївни, причому друг родини, Олекса Олексійович, вважає її смерть душогубством, на його думку, смерть сталася внаслідок рішення Василя Петровича принести інтереси родини у жертву принципам честі і сплатити батьківський борг. Трагедійна ситуація набуває, зрозуміло, мелодраматичного характеру так само, як і історія загубленого кохання секретарки Ганни Архипівни та Василя Петровича. Мелодраматичні перипетії зізнання у коханні та зневіри Ганни Архипівни під впливом позиції матері Василя Петровича “знімають” пафос трагедійності. Руйнування особистості закоханого у Віру Олекси Олексійовича набуває у фіналі трагіфарсового відтінку у сцені божевільних некрофільських любовців героя.

Змінюються у п'єсі і притаманні мелодрамі засоби характеротворення, композиції, поетики. Так, властивістю мелодраматичної характерології дослідники вважають “психологічний примітивізм” із зрозумілою для глядачів і при тому найпростішою драматичною функцією типів характерів (“жертви”, “злодії”, “вороги” і т. п.) [13, 45]. Відповідність таким принципам зберігається, наприклад, у п'єсах І. Тогобочного з відвертим дотриманням амплу персонажів. Так, наприклад, у сюжеті драми “Черниця” увиразнюється характерологія “масок”: злодій-звабник — Павло Семенович, управитель у маєтку поміщика Мартина Івановича, жертва — зваблена ним старша дочка поміщика Надія, яка мала наміри піти у черницю і спасти свою душу, а натомість зруйнувала своє життя.

### Наdejда

Одна хвилина спокуси, що сили у собі не знайшла я здолати, понівечила усе життя! Розбила найкращі мрії!.. І душу, що чистою як кришталь я лічила, в болото гріхове стоптала...” [354, 251].

Психологічні функції мелодраматичного прийому “хибної перешкоди” вбирає в себе ще один типовий для жанру мелодрами персонаж — менша дочка Варвара, яка роздрознює уяву Павла

Семеновича, сприймаючи його переважно як об'єкт гри. Таким чином, саме розташування психологічних позицій персонажів обумовлює логіку драматичної дії в п'єсі. У драмі Л. Яновської “Людське щастя” характери розкриваються через несподівані повороти долі, випадкові ситуації, прояви їх психологічно неоднозначні; наявна певна динаміка внутрішніх конфліктів.

Так, внаслідок необхідності сплатити батьківський борг Василь Петрович захищає людське право на принципи моралі, честі. Внутрішній конфлікт у душі героя доходить апогею після смерті дружини і звинувачення Олекси Олексійовича у її самогубстві. Міркування психічно неврівноваженого Олекси Олексійовича переконують Василя Петровича у тому, що вони з Вірою були чужими людьми.

**Василь Петрович.** Все, що було найдорожчого, наймилішого — все те було ілюзія, наслідок непорозуміння, фатальної помилки. Ми обоє, така вірна, закохана, “щаслива” пара — були весь час далекі одно одному, чужі... [354, 331]

Отже, від розпачу, докорів совісті Василь Петрович переходить до усвідомлення того, що попереднє життя було зовсім іншим, ніж йому здавалось, іншими через те стають і вимоги до себе. Усвідомлення внутрішнього зламу, безсилля Василя Петровича несподівано змінюються новим несподіваним поворотом фабули — майже немотивованим коханням до секретарки Ганни Архипівни. Цей сюжетний хід видається цілком мелодраматичним, оскільки мелодрамі не притаманна та органічна сюжетного руху, що властива драмі з обов'язковою мотивацією подій. Подальше розгортання перипетії увиразнює трагікомічний характер розв'язки, яку можна вважати “відкритою”, відчуття трагікомізму посилює трагіфарсова сцена божевілья Олекси Олексійовича.

Помітні модифікації усталених драматичних форм позначились, насамперед, на змінах у самому характері розгортання сюжету, що відбивало рух драматичного мислення до “нової драми”. Принципово важливим дослідники вважають переакцентування у логіці драматургічного мислення: класичне уявлення про драматичну тріаду, що ввібрало логіку розгортання подієвої колізії, тобто, структуру аристотелівської класичної трагедії або комедії з непарною кількістю дій (3 або 5), замінюється дра-

мою на 4 дії, що відтворює нові принципи мислення драматурга. На матеріалі чеховської драматургії Н. І. Іщук-Фадеева переконливо довела, що заміна тричленної формули сюжету на чотиричленну знаменувала новий етап у “філософії сюжету” авторів “нової драми”: у неаристотелівській відкритій драмі така будова відбивала “вторинність події по відношенню до героя” [138, 48]. Зокрема в п’єсі “Дядя Ваня” у третій дії сконцентровані власне драматичні події, четверта ж дія створює загалом екзистенційний план дійства, передає “...якусь безкінечність після того, як подія здійснилася і завершилась...” [138, 49]. Таким чином, перерозподіл структури дії сприймається дослідницею як ознака нової психологічної драми. У п’єсах перехідного типу від *мелодрами* до *психологічної драми* четверта дія містить сюжетну розв’язку і є, перш за все, відокремленою частиною третьої. Якщо відштовхуватися від усталеного розподілу мелодрами на три дії, то спостерігається двоїстість, як правило, третьої заключної частини драми, яка будується за усталеною моделлю в залежності від жанрової домінанти: у *трагедії* — катастрофічне руйнування умовно гармонійного в експозиції світопорядку, смерть героя; у *комедії* — будується нова модель світоустрою, відбувається реальне або потенційне відродження героя.

При чотиричленній будові драми третя частина, як правило, відтворює психологічні процеси, що обумовлюють чи готують кульмінацію і розв’язку у четвертій.

Так, у драмі на чотири дії Л. Яновської “Олена” розгортається типово мелодраматична ситуація: Олена бере на себе провину брата, який украв у батька гроші, і прирікає себе на жертву через звинувачення батька та замовчування злочину братом. У третій та четвертій діях п’єси передається процес усвідомлення наслідків цієї ситуації братом Петром та Оленою. Л. Яновська вдається до увиразнення моментів пізнання істини шляхом відстеження логіки подальших подій. Цьому відповідає характерний прийом сюжетної будови: за виразним епізодом, який сприяє загостренню внутрішнього конфлікту, емоційному вибуху персонажа, слідує внутрішні монологи Олени та Петра, у яких аналізується неоднозначне ставлення Петра до власного злочину, передається віра Олени у те, що її зрозуміє коханий Прокіп, і т. п. Впадає в око принципово важлива відмінність притаманних жанру мелодрами вставок у сюжетно значущих

місцях промов-сентенцій (“...які оцінюють етичну якість персонажних переживань”) [13, 40]. Як зазначає С. Балухатий, у таких промовах герої самі визначають свою ситуацію, оцінюють її, розкривають загальну лінію власної поведінки, повідомляють про мотиви вчинків [13, 54]. Саме тому такий тип монологу швидше нагадує лекцію для публіки, ніж розмову героя самого з собою. Монолог Павла, героя-звabника із драми І. Тогобочного “Черниця”, представляє самоаналіз ловця, у сіті якого вже потрапили дві жертви. Ця самохарактеристика є, по суті, детальним психологічним портретом інтригана, який виголошує спостереження над власними пастками не стільки для того, щоб прийняти якесь рішення, скільки насолоджується (як це і притаманне мелодраматичному злодію) власними лихими намірами. (“...А я таки учора і надто розійшовся перед Варєю, надав меду, надав і патоки...”) [354, 262].

Ускладнення психологічної дії у п’есах з мелодраматичним сюжетом помітно змінювало функції і характер форм мовлення героїв. Звернімося до кульмінаційного монологу Олени після зустрічі з Прокопом, що поставився до неї з презирством. Короткі репліки містять вражаючі відкриття героїні: “не пойняв віри! Злякався. За себе занепокоївся. Його я обезславила...” [436, 249]. Ці чотири короткі висновки дозволяють простежити хід думок і переживань Олени: вражена нерозумінням Прокопа, вона фіксує логіку його міркувань як реакцію на пересуди натовпу. Можна вибудувати умовний ланцюг здогадок Олени у стані надзвичайного психологічного напруження: страх Прокопа за власну честь, звинувачення себе у тому, що згубила коханого, безнадія, відчай, докір Прокопу, що зневірився у ній (“Чи то ж так вірять, як кохаються?”) [438, 249].

Цей монолог за своєю модальністю ближче до “монологу рішення”, тим більше, що за фатальним вироком — “Нема правдоньки у коханні — нема правди на світі!” [438, 249] — слідує самогубство героїні. Внутрішнє мовлення Олени позбавлене “власне характеристики”, самоаналізу, саморозкриття, натомість, актуалізується обурення, обумовлене реакцією оточення. Таким чином, попри мелодраматичний характер інтриги (зовнішньої дії) внутрішня дія відбиває рух до соціально-психологічної чи соціально-побутової драми.

Не випадково драматурги порубіжного періоду, незважаючи

на термінологічну жанрову розбіжність, називали п'єси, сповнені трагізму, *драмами*. Звертаючись до художнього досвіду Г. Ібсена, Г. Гауптмана, О. Островського, М. Кургінян підкреслює, що за основу береться властиве саме драмі “поступове виявлення та глибока внутрішня змінюваність ситуації, що не веде, попри все, ні до руйнування чи антитезного зняття, як у трагедії, ні до парадоксального контрасту, як у комедії, а саме до глибокої внутрішньої перебудови і зміни” [191, 328].

Психологізм, тобто зображення особистості в аспекті її внутрішньої динаміки (формування, зростання свідомості, передача стану рефлексії), безумовно, сприяв ускладненню мелодраматичної колізії, поглибленню драматургічної мотивації ситуації. Як правило, втручання мелодраматичного випадку узагальнювалось у драматургії порубіжного періоду і розглядалось крізь призму відповідних соціально-психологічних мотивацій. Не випадково назви багатьох п'єс (переважно “міщанських драм”, у яких виразно простежується прагнення драматургів уникати випадковості мелодраматичних ситуацій) набували сентенційно-моралізаторського характеру переважно у формі афористичного вислову: драматичні сцени у чотирьох діях і семи картинах А. М. Лисовського “Хто батька покидає, того бог карає” (1892), драма в п'яти діях І. Карпенка-Карого “Що було, то мохом поросло”, яка згодом набула назву “Підпанки” (1890), драма в п'яти діях Д. Недолі “Неспарована пара”, драми М. Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Глитай, або ж павук” та ін., драма А. Суходольського “Помста, або загублена доля” (1907), драма-трагедія в п'яти діях Є. Бабій “В кігтях розпусти або над безоднею пропасти”. З'являються у цей період п'єси із акцентованим у назві концептом “щастя” (“Загублене щастя”, драматичний ескіз на 1 справу Дніпровця (1894), “Бідолашна або зруйноване щастя”, драма в трьох діях П. В. Циганенка, “Крадене щастя”, драматичні картини з сільського побуту в п'яти діях зі співаками, хорами і танцями М. Ф. Здановського). Цілком можливо, що в уяві глядачів подібні п'єси створювали певний стереотип міщанської драми (трагедії), відійти від якого в межах типово мелодраматичних конфліктів і ситуацій можна було тільки шляхом поглиблення психологічного аналізу.

Особливо помітними тенденціями психологізації позначена

драма І. Франка “Украдене щастя”. Дослідники неодноразово звертали увагу на “перехідний” характер цієї п’єси. Перш за все, це простежується на рівні сюжету; “...розвиваючи сюжет у традиційних сімейних рамках, письменник “переключається” з соціальних проблем на моральні...” [244, 201]. Постать Анни Л. Мороз також вважає “...умовно кажучи, перехідною від традиційних до персонажів нової психологічної драми” [244, 200].

Розглядаючи драму “Украдене щастя” в аспекті трансформації жанрових форм, “...приборкання усталених структур, руйнування їх змістового наповнення”, Р. Тхорук зосереджує увагу на чинниках “...долання мелодрами як сентименталізованої форми комедійної сюжетно-персонажної структури” [359, 111]. Йдеться, насамперед, про спосіб розбудови характеру “...через розвиток теми “Анни-жертви”, причому підкреслюється винятковість цієї особистості” [359, 104]. Слід зазначити, що зав’язка внутрішнього конфлікту Анни винесена за межі драматичної дії, ми дізнаємось вже про наслідки її заміжжя з нелюбом. Увиражається лейтмотив запроданства душі. Згадаємо першу реакцію Анни на повідомлення Насті про появу Михайла Гурмана: “Він по мою душу пройшов” [359, 97]. Як свідчать монологи Анни, витоки її подальших вчинків осмислюються як вплив позасвідомого (“І нема у мене тоді своєї волі, ані своєї думки, ані сили, ані застанови, нічого”) [359, 129]. Елементи самоаналізу свідчать про ускладнення внутрішнього світу героїні, про вихід п’єси за межі мелодраматичної структури, хоча у межах традиційного любовного трикутника, безумовно, зберігається модель мелодрами. В її зав’язці мотив комедійної родинної теми: герой-звабник примушує жертву (Анну) порушити моральні закони суспільства; у розв’язці смерть Гурмана повертає ситуацію до нормативів селянського побутування, про що свідчить і остання репліка Миколи: “Анно, успокойся, хіба ти не маєш для кого жити?” [390, 145]. Драматична дія розвивається не за комедійною, а, мабуть, за трагедійною моделлю. У традиційних мелодрамах комедійного типу постать злодія-інтригана представлена досить рельєфно, у розв’язці злодій перевиховується, поновлюється порушена гармонія. Розвиток дії у п’єсі “Украдене щастя” виявляє неоднозначність характерів персонажів: Михайло Гурман виявляється хибним злодієм, постать Миколи набуває суперечливої оцінки через додаткову детективну сюжетну лінію, завдя-

ки якій образ Миколи “обростає” додатковими психологічними характеристиками. По-різному звучить, наприклад, натяк Гурмана на те, що Микола — вбивця. Звідти й питання: “Власне сумління каже тобі, що ти невинний? Правда? (Глядить йому просто в очі)” [390, 134].

Нереалізованим по суті лишається мелодраматичний мотив помсти. Звісткою про судовий наказ Михайло Гурман провокує Миколу до бійки і вбивства, що сприймається у тексті п’єси як випадкове і несподіване для самого Миколи. Таким чином поглиблюється мотивація психологічної дії. Слід зазначити, що єдність дії в п’єсі досягається не стільки через організуючі властивості фабули, інтриги, а переважно утворюється у сфері характерів, об’єднуючою ланкою яких є ідея драми, що відбивається у назві п’єси. Серед переважаючих принципів характеротворення дослідники відзначають форми внутрішнього мовлення героїв: діалогізований (однобічний) монолог, монолог-роздум, монолог-мрію, монолог-спогад.

За спостереженнями Л. Мороз, поставлена перед проблемою вибору між обов’язком і почуттями, Анна аналізує свій стан наче з чужого погляду, вдається до різких поворотів від однієї “крайності” до іншої, що виявляє не стільки “діалектику душі”, скільки її розгубленість... Водночас, її внутрішнє життя непослідовне, але її вчинки логічно походять з її “підсвідомих” поривань [244, 200]. Освоюючи новітню для свого часу техніку психоаналізу, І. Франко сягає глибин внутрішнього буття індивіда, що, безумовно, збагатило жанрові вимоги драми “Украдене щастя”, у якій долається форма мелодрами з акцентуацією комедійного начала і формуються засади нової “психологічної” драми. Важливо, що на шляху до “психологічної” драми руйнується притаманний мелодрамам порубіжного періоду пафос трагедії фатуму. Це зумовлюється винятковістю деяких персонажів (таких, як Анна в “Украденому щасті” І. Франка), ускладненням драматичної колізії через вагомий вплив “внутрішньої дії”, представленої кризь форми внутрішнього мовлення героїв, підкресленою неоднозначністю мотивації вчинків персонажів і т. п. Мелодраматичне начало почасти лишалось на маргінесі глядацьких сподівань внаслідок експансії основної фабульної дії побічною, яка передавала динаміку внутрішньої драматичної дії, переважно у сфері самоаналізу, рефлексії тощо.

Психологізація драматичної дії у сюжеті, як правило, пов'язувалась і з увиразненням у п'єсах трагедійних колізій, зокрема, трагедії розкаяння, власної приреченості, виroku свідомості. Так, у доволі примітивній, художньо не довершеній драмі-трагедії на п'ять дій Євдокії Бабій "В кігтях розпусти, або Над безоднею пропасти" мелодраматичний сюжет запроданства дочки розпусником і п'яницею батьком, насилля над нею поліцає Кирила Нікіфоровича та захисту її коханим Василем ускладнюється сюжетною лінією пристрасті батька, Панаса Чубака, до повії Галі, божевіллям дружини Анни та трагічним розкаянням Галі. В другій дії штучно і невмотивовано передається внутрішній конфлікт розкаяння в душі Галі, яка переживає роздвоєння через кохання до Василя і зізнання у нещирості щодо Панаса. Трагічна розв'язка цієї лінії (вбивство інтриганом-поліцаєм Галі з метою ув'язнення Панаса за чужий злочин) підсилює психологічне напруження драматичної дії. Таким чином долається мелодраматична однозначність розв'язки, що відповідає вимогам *міщанської драми*, на перший план виходить внутрішній рух думки під час монологу-самоаналізу Галі, який виявляє пробудження совісті і водночас бажання помститися за наругу Панасу: "Взяв мене в свої брудні розпусні кігті, побавився, натішився мною доволі і кинув в багно розпусти!" [11, 80]. Непослідовність внутрішніх імпульсів Галі (бажання помститись змінюється прагненням врятувати Панаса) сприяє поглибленню психологічних колізій у межах мелодраматичного сюжету, який набуває типової розв'язки у фіналі п'єси: розкаюється, згідно з вимогами класичної мелодрами, Панас, повернувшись через два роки із в'язниці. Архітектоніка сюжетних ліній у п'єсі Є. Бабій "В кігтях розпусти або над безоднею пропасти" відбиває певну окремішність мелодраматичної і трагедійно-драматичної лінії, що виходить за межі жанрових стереотипів *мелодрами* і наближує п'єсу до спорідненого жанру *міщанської драми (трагедії)*. Це відбиває і жанровий підзаголовок *драма-трагедія* в п'яти діях. Зрозуміло ж, про психологізм у менш досконалих драмах, якою, безсумнівно, є і п'єса "В кігтях розпусти" Є. Бабій, можна говорити лише умовно, враховуючи обмеженість цього явища художніми вартостями твору. У драматургії ж І. Франка та В. Винниченка психологізація художньої дії охоплює всі рівні структури і впливає на жанрово-стильову своєрідність п'єс. Та-

ким чином, психологізація драматичної дії обумовлює маргінальні віддалення усталених кліше *мелодрами*, в межах якої формується *психологічна драма*, і жанрове розшарування висловлювання у п'єсах, що особливо виразно простежується у драматургії В. Винниченка. Тому проблема жанрового поліфонізму як наслідок психологізації драми В. Винниченка стане предметом більш детального аналізу.

### Проблема жанрового поліфонізму в контексті тенденцій психологізації драматургії

Орієнтуючись у своїх спостереженнях на концепцію М. Бахтіна, дослідники розглядають категорію поліфонізму передусім як структуротворчу. Фокусуючи увагу на діалогічності авторської свідомості і художнього світу героїв, М. Бахтін поширював категорію поліфонізму переважно на епічне висловлювання. Відповідно до специфіки драматичного висловлювання, під поліфонізмом ми розуміємо артикуляцію відмінних жанрових начал у межах одного дискурсу (рівноправних, контрастуючих між собою реплік персонажів або одного персонажу), так і між імплікованим (у назві п'єси, ремарках, ритмодинаміці висловлювання, кореляції вербальних та невербальних драматичних чинників), авторським дискурсом та дискурсом героїв. Стосовно драматургії, — послуговуються ще поняттям контрапункту, яке вживається у тих значеннях [486, 255].

Спираючись на концепцію М. Бахтіна, А. Б. Удодов розглянув структуротворчі функції поліфонізму *монодрам* героїв на прикладі п'єси О. М. Горького “На дні”. Зокрема увагу дослідника привернула діалогічність висловлювання персонажів не лише як зіткнення різних позицій, але і у межах однієї свідомості, “...коли у монологічному за формою слові героя зіштовхуються “свої” та “чужі” слова, “свої” та “чужі” правди...” Крім того, на матеріалі *драми* аналізується специфіка “заочного” діалогу героїв, що не вступають у пряме діалогічне спілкування, а також “метадіалогу” — “надтекстового” перегуку голосів п'єси з голосами із інших творів письменника [369, 161].

Висловлювання персонажа у драмі відбиває певну мовленнєву стихію різних жанрових форм. У зв'язку з цим згадуються спостереження Н. І. Іщук-Фадєєвої, яка пов'язувала стилістичні

та синтаксичні особливості висловлювань персонажів “Вишневого саду” з проявом відповідної жанрової якості. Так, репліки Дуняші свідчать про мелодраматичну мовленнєву експансію. Образ Гаєва створюється на стику фарсу і психологічної драми (фраза трансформується у позерство)... [144, 14]. Поліфонізм виникає у п’єсі внаслідок артикуляції різнорівневих одночасно реалізованих способів висловлювання.

До поетики жанрового поліфонізму у п’єсах В. Винниченка деякою мірою звертались дослідники. В. Гуменюк розглядає це явище, звертаючись до аналізу комедії “Натусь”: “Заявлена як сатирична комедія, п’єса поступово переходить переважно у сферу психологічної драми і навіть сягає трагедійних граней” [86, 200]. Причому багатоступеневе, каскадне використання ігрової стихії (прийомів “театру в театрі”, гри у гри, наприклад, в ситуації гри у піжмурки) загострює комедійне начало драми, у зв’язку з чим ознаки сатиричної комедії “...ненав’язливо сполучаються з ознаками психологічної драми. Власне вишукана гра комедійних та драматичних нюансів приймає тут дійовий план” [86, 202, 203]. Думається, В. Гуменюк у своїх спостереженнях йде не стільки від специфіки висловлювання героїв (відповідно до сатиричної комедії, психологічної драми чи фарсу), скільки базується на тих стереотипах жанрового сприйняття, які відповідно до загальноприйнятих уявлень утворюються у самих героїв, коли ті намагаються розіграти подружню зраду Христі, дружини Романа, для звільнення молодого вченого від моральних обов’язків перед родиною. Згадаємо, наприклад, репліку Чужа-Чугуєнка: “Бачите, я брався грати в комедії, а не в трагедії. Для цього у мене сцена є. В житті це трудніше...” [56, 136]. Здається, Дзижка більш послідовна у розумінні комедійної сутності ситуації:

*Дзижка (про те, що її серйозно захопило).* Серйозно чи ні, ми не будемо говорити про мене. Ви для його брались за цю комедію. [56, 136]

Таким чином, під час цієї гри, цієї “п’єси в п’єсі” жанрова імітація дійсності набуває властивостей самої дійсності. У репліках персонажів, наявних і можливих, навіть передбачуваних у висловленнях поворотах інтриги імплікована реакція на ті чи інші жанрові стереотипи. Передусім це стосується іронічно-па-

родійної дотичності ситуації до жанру мелодрами. Невипадково Я. Мамонтов загалом сприймав п'єсу “Молода кров” як сатиру на мелодраму: “Вона задумана, мабуть, як сатира на мелодрами М. Старицького та М. Кропивницького, що надто ідеалізують наше селянство; але цікавий і сам по собі комедійний сюжет цілком зіпсовано шаржованим схематизмом образів та зовсім нелітературним натуралізмом мови” [357, 400].

Підтвердженням цього може бути алюзійний концепт, ймовірно, перенесений із п'єси М. Старицького “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” до драми В. Винниченка “Щаблі життя”: Хома у передкульмінаційному монолозі, очікуючи нарешті досягнення мети, розмірковує: “Скільки-то я надривав і катував себе, щоб перебороти ворогів; зостався тільки остатній щабель!..” [333, 483].

Провокацією водевільно-мелодраматичного розвитку подій можна вважати подразнюючі звертання Дзижки до Романа у другій дії.

**Дзижка.** Абсолютно нічого не розумію! Чоловік тікає на село через те, що без дозволу жінки зазімався не в бібліотеці, як їй казав, а у свого знайомого. А стрілятих ви не думаєте? [56, 118].

У словесній грі персонажів, яка утворює окремий від зовнішньої сценічної дії план, відмінний іноді навіть у жанровому розумінні, іронічно інтерпретується фарсове начало, помітне і у структурі п'єси, на що зокрема звертав увагу В. Гуменюк [88, 204, 205]. Згадаємо хоча б іронічний перегук з ситуацією вбивства дитини в п'єсі В. Винниченка “Memento”: вона пародійно проектується в уяві Чуй-Чугуєнка на можливу розв'язку розіграної ними інтриги: Христина може вбити дитину або себе через розлучення з Романом. Комедійно-фарсовий ефект досягається внаслідок синонімічної гри слів, коли Чуй-Чугуєнко заявляє Дзижці, що вона вбила двох зайців (“Рідних братів. Романа і Петра”) [56, 129]. У такий спосіб пародійно знижується трагедійно-драматичний шар вербальної дії, акцентований у висловленнях того ж Чуй-Чугуєнка (“Бачите, я брався грати в комедії, а не в трагедії. Для цього у мене сцена є. В житті ще трудніше...” [56, 136]).

Отож йдеться не про рівноправне інтегрування різних жанрових форм у структурі художнього тексту, не про реалізацію

прагнення “...згармонізувати такі різні жанрові аспекти...” [88, 205], а про авторську іронію над тими чи іншими жанровими стереотипами, імплікованими у драматургію висловлювання. Безумовно, має рацію Р. Тхорук, що більш доречно вести мову “...не про переваги, а про свідомий розрахунок автора скористатися семантикою деяких жанрових форм та експеримент з ними...” [362, 65]. Суть формального, жанрового, експерименту В. Винниченка полягає, за думкою Р. Тхорук, в тому, що “...письменник прагне умовні сюжетні структури й ходи підпорядкувати не психологічному (натуралізм) і навіть не сатиричному зображенню родинної драми (мелодраматизм), а ідеологічній темі твору” [362, 66]. Цю “ідеологічну тему” втілює за моделлю романсового сюжету насамперед Дзижка, що помітно зближує першу і четверту частини п’єси з психологічною драмою, з мотивами боротьби за вільний моральний вибір особистості (ідеологічне нашаровується на родинно-побутовій фабульній основі). Засобами іронії над жанровими стереотипами у “Натусеві” долається мелодраматична клішованість, хоча мелодраматичний кістяк сюжету зберігається не лише через традиційну для мелодрами і водевілю розв’язку. Романсовий сюжет, роль ідеологічного компоненту, прагнення фарсової видовищності, пародійна інтерпретація мелодраматичності і т. п. дають підстави назвати комедії В. Винниченка “...іронічними драмами з елементами (надто глибинними й рудиментарними) комедії, що містять потенційні можливості відродження героїчного романсового пафосу [362, 71].

У руслі традиціоналістського трактування драматургічної спадщини В. Винниченка виявляється мелодраматична жанрова основа більшості п’єс митця. У цьому переконують фабульно-сюжетні мотиви, характер розгортання інтриги, роль перипетії, прийоми композиції, поетика творів... Увагу дослідників неодноразово привертала особливості ведення інтриги у драмах В. Винниченка, відповідність інтриги жанровому змісту п’єси і, що найголовніше, нова жанрова якість, яка утворювалась внаслідок сценічної або літературознавчої інтерпретації творів, завдяки чому актуалізації набували властивості *психологічної драми* (Див. праці М. Вороного, Л. Мороз, Т. Свербілової), риси *міщанської драми* чи ознаки *імітованої трагедії* (осмислення колізії у високотрагедійному модусі: Є. Перліна, А. Ткаченка,

В. Гуменюка). Т. Свербілова розглядає драматургію В. Винниченка в аспекті вияскравлення жанрових ознак *трагікомедії*: "...у Винниченковій *мелодрамі* немовби дві жанрові іпостасі: за зовнішніми ознаками мелодрами проглядає обличчя трагікомедії" [313, 22, 35]. Дослідниця спостерігає за тим, як руйнується жанр *мелодрами* зсередини за рахунок невідповідності внутрішньої та зовнішньої дії, нерозв'язаності конфліктів у фіналі і т. п. [312, 36]. Ця точка зору видається продуктивною в плані дослідження того, як кризь фабульну канву мелодрами, прийоми композиції та ін. "проступають" драматичні ознаки, які свідчать про вихід інших маргінальних жанрових структур на поверхню драматичного враження.

Невипадково Є. Перлін свого часу звернув увагу на своєрідність інтриги в драматургії В. Винниченка, зокрема, на такі показово мелодраматичні (комедійні) чинники інтриги, як мотивація та гра. Зрозуміло, що мотивація (зовнішній двигун дії) набуває особливостей у відповідному жанрі, і такий прийом розвитку інтриги, як гра, також має певну функціональну відмінність у *мелодрамі* і *водевілі* або *комедії*. До речі, ще Є. Перлін виділив кілька конструктивно-смыслових типів гри у п'єсах В. Винниченка: "...теоретична дискусія (майже по всіх п'єсах), обговорення проблем, що стоять у центрі п'єси (майже скрізь); залицяння й опір — справжній чи удаваний ("Брехня", "Базар", "Закон" тощо); бажання про щось дізнатись та опір (Інна й Мусташенко в "Законі", Кривенко й Антоніна в "Брехні"); боротьба за якийсь матеріальний предмет (листи в "Брехні") тощо [269, 135]. Сама методика дослідження інтриги у драматичному творі будь-якого жанру провокує до аналогій (чи відмінностей) з особливостями комедійної будови. Вперше, як зауважила О. Фрейденберг, ми знайомимось з інтригою як способом композиції в римській палліаті (комедії плаща) [Див. 393]. У центрі комедії цього типу — розігрування, шахрайство. "Правда маскується під обман, обман видається за правду... Але брехня і правда тут особливі, що представляють собою не етичні, а зорові категорії. Вони співвіднесені з тим, що є насправді, і тим, що лише ввижається" [393, 498]. Специфікою палліати О. Фрейденберг вважала той драматичний ефект, коли "...не лише обман приймається за правду, але і сама правда деякою мірою є обман" [393, 498]. Тобто, діючі персонажі не бачать того, що є насправді, і

бачать те, чого немає. Цей прийом відповідає функціональному призначенню комедійної інтриги: розкривати справжню сутність звичку або дії.

Характер розгортання інтриги безумовно впливає не лише на зовнішній план розвитку дії, її змістове насичення та способи організації, увиразнення перипетії, але визначає також і план внутрішньої дії, що особливо притаманно “новій драмі” рубежу ХІХ — початку ХХ ст., зокрема, драматургії В. Винниченка. Доречно розглянути архітектонічні принципи будови інтриги на прикладі п’єси з відвертою мелодраматичною сюжетною основою “Брехня”. Інтрига зав’язується навколо неможливості відокремити справжнє і хибне у ставленні Наталі Павлівни до коханця Тося та інтригана-шантажиста Івана Стратоновича. Мотив гри увиразнюється внаслідок несподіваної перипетії (Іван Стратонович викрав листи Наталі Павлівни до Тося), до того ж, він згадує про вексель Андрія, таким чином подальша ігрова партія ніби потрапляє до його рук. Виникає мотив спокуси смерті-доказу, що сприймається як ризикований хід героїні. У подальших полілогах все більше посилюється іронічний підтекст, який утворюється внаслідок того, що більшість персонажів, із чоловіком Наталі Павлівни включно, не знають про її любовну інтригу. Пропозицію Андрія прийняти лавровишневих крапель зустрічає двозначна відповідь Наталі: “**Наталія Павлівна** (з посмішкою). Може, й прийму. Ну, прощай! Роби, хороший. (Обнімає й цілує.)” [55, 64]. Обізнаний глядач може зрозуміти іронію героїні, в душі якої визріває рішення про смерть. Психологічний вплив дії вбирає невідповідність між безпосереднім лексичним значенням слів і тим, що за ними прочитується. Так, на початку третьої дії Наталя Павлівна неадекватно сприймає звістку про підписання контракту (це означає завершення умовної угоди між нею і Іваном Стратоновичем про мовчання).

**Наталія Павлівна.** Я? Не рада?.. (Раптом підводиться, піднято.) Я не рада? Ха-ха-ха!.. Ні, я рада... Я страшенно рада. Тепер кінець... О, я безумно рада! Де Андрій?.. [55, 68].

Зрозуміло, слова “Я страшенно рада. Тепер кінець” сигналізують про стан приреченості, вирок героїні собі. Так завдяки інтризі та перипетіям актуалізується прихований від значної кількості дійових осіб план підтексту, що створює неоднознач-

ність драматургічної рецепції, враховуючи комедійні прийоми розвитку дії.

Парадоксальність вчинків персонажів, їх неоднозначне потракування, застосування “доксології” у п’єсах В. Винниченка обумовили вже усталений у літературознавстві погляд на творчість драматурга як на “драматургію живих символів”. Приєднуючись до цієї загальновідомої позиції М. Вороного, Л. Мороз обстоює позицію, що п’єси В. Винниченка є водночас “...психологічним дослідженням нюансів внутрішнього стану людини — і явищем символізму... оскільки мають знакову образну природу” [243, 45].

Такий погляд, можливо, пояснюється контекстуальною детермінованістю кожного прояву дій чи думок персонажів у драматургії В. Винниченка. В цьому розумінні виникають аналогії із п’єсами В. Шекспіра, які критика називала “поетичними метафорами”. Окремі вчинки персонажів могли бути зрозумілими лише з контексту і залежали від супроводжуючих їх деталей, тональності сцен, що їх обрамляють, послідовності дії і т. п. [293, 111]. Саме це дозволило говорити про символічність шекспірівських драм. Отже, подібно до цього, у драмах В. Винниченка спостерігається смислова наповненість одного знака сукупністю значень інших. Таким чином, інтрига, а точніше, її складова — перипетія, — входить як внутрішня (прихована) дія у зовнішню, причому, набуває ознак самостійного дійства в межах основного сюжету, основної інтриги. Це дає підстави бачити руйнування жанру *мелодрами* зсередини, оскільки в мелодрамі, як правило, внутрішній конфлікт відсутній, а персонажі принципово статичні.

Приєм гри набуває структуротворчих функцій і у п’єсі “Чорна Пантера та Білий Ведмідь”, яку Т. Свербілова окреслила як “...класичну мелодраму з ознаками трагікомедії початку ХХ століття”, причому дослідниця доходить висновку, що внутрішній розвиток дії увиразнює фатальність людської долі або “навіязаної ролі”, що притаманне, очевидно, трагедії [313, 36]. Внутрішній розвиток дії дає, на думку дослідниці, підстави для увиразнення суперечностей із канонами жанру мелодрами, оскільки герої під владою законів людського буття просто “...грають мелодраму свого життя, не маючи сил відкинути навіязані їм ролі” [313, 36]. Подібної позиції дотримується, по суті, і В. Гу-

менюк, який, хоча і відносить цю п'єсу до своєрідного жанру інтелектуальної мелодрами, але зазначає, що вона характеризується “жанровим поліфонізмом” [88, 196].

Герої драми Винниченка “Чорна Пантера та Білий Ведмідь” баланують у просторі *мелодрами-водевілю* з його прийомами гри та розігрування, що водночас створює *трагікомедію з екзистенційною колізією*, яка у “надтексті” відбиває план трагедійного пафосу. Виникає притаманна трагікомедії диференціація невід’ємно злитих у канонічних жанрах жанрових планів. Так, мотив відчуження людської природи від соціально-естетичних зв’язків і сюжетних ліній набуває структурного значення подібно до того, як у пізніх шекспірівських п’єсах (“Зимова казка”, “Цимбелін” та ін.) очуження природи від людини та суспільства утворює автономну сюжетну лінію, ізольовану від основної дії [293, 108]. Варто зазначити, як майстерно простежується у монолозі Корнія перехід від батьківських почуттів до захоплення митця “рисочками” смерті.

**Корній.** ...Не дам, не дам тобі, моє бідне, померти... Мій Лесик не помре, ні-ні, тато не дасть. Правда? Тато такий великий, його Медведем звать, він нікому, навіть смерті, Лесика не дасть. От маєш... причепилась до мого хлопчика... Вимучила його, малюсінького, беззахисного... Он рисочки нові йому намалювала... Зовсім нові... [56, 25].

Багатоплановість сюжетних ліній уможливорюється завдяки неоднозначності дифузних проявів героїв, що нагадує “безхарактерність” персонажів у п’єсах А. Стріндберга, тобто відсутність характерної домінанти темпераменту і поведінки, про які сам автор згадував у передмові до “Фрекен Юлії” [340, 482]. Згадаємо при цьому, що у мелодрамі характери відповідають сюжетній ролі дійової особи, у зв’язку з чим мелодраматичні персонажі групуються за наявністю певної “маски”. Натомість у “новій драмі” В. Винниченка і А. Стріндберга по-новому виявляється автономність характеру героя від зовнішнього середовища, оточення, ситуації, навіть від його поведінки і рефлексій. Виникає оксюморонне утворення, яке найвиразніше зафіксоване у п’єсі Л. Толстого “Живий труп”, що, за спостереженнями Н. Іщук-Фадєєвої, знаходиться між *мелодрамою* і *новою драмою* [140, 80]. Такий феномен трагікомічного відчуження людсько-

го характеру створює ефект диференціації проявів людської природи, у даному випадку, батьківських почуттів, родинних зв'язків тощо та мистецьких прагнень до вищого призначення. Цей конфлікт екзистенційно переживає Корній, хоча і уникає його виявлень на вербальному рівні. Саме тому він відкидає від себе репліку **Сніжинки** “Сім'я — це дикі, темні інстинкти, це звіряче, а краса — в чисто людському”.

**Корній.** А-а, все можна сказати, все... Та що з того? Може, й так. Тільки ви все-таки... не так. Що таке краса? Що таке людське? А... все можна сказати [56, 37].

Сказане для нього, героя екзистенційної трагікомедії, не дорівнює пережитому, навіть заперечує його. Корній не раз помічає, що слова стають зайвими під час сильних переживань: біля померлої дитини вони не розмовляють з Ритою. Прагнення родинної єдності проривається у Рити в сцені смерті. (“Тепер ми всі троє — одно...”) [56, 87]. Повернення до втраченого ідеалу компенсує неврівноваженість розбалансованих елементів трагікомедії (зокрема, сюжетних ліній), а також характеру і його проявів у вчинках та у мовленні, а водночас і у невисловленому.

Експериментальний тип творчості В. Винниченка, про який писали Д. Струк, Л. Мороз, С. Михида та ін., обумовив, очевидно, структурні особливості п'єс драматурга, оскільки психологічний експеримент вимагав, як правило, раціонально прорахованої логіки ведення інтриги, детально вибудованої перипетії, тенденційно переважаних діалогів та монологів, що, по суті, увиразнювали позиції персонажів, рух ідей у їх свідомості. “Логізація” форм мовлення відповідала, з одного боку, унормованій схемі мелодрами, у якій, за спостереженнями С. Балухатого, “драматичною пружиною є не персонаж, але сюжет з його емоційними упорами...” [13, 60]. З іншого боку, свідоме експериментаторство веде до розмивання жанрових засад мелодрами. Згадаємо, що серед причин невдалого втілення експерименту у форму “дослідницької” драми С. Михида наводить саме ті чинники, які якраз і свідчать про порушення канонів мелодрами: наявність великої кількості проблем, що за умов обмеженості художнього простору призводить до неповного їх розв'язання; переобтяженість персонажами, що знижує сценічність твору; відсутність наскрізного конфлікту, який організував би весь

твір, робив би його цілісним [233, 60]. Мелодраматичні ситуації в п'єсах В. Винниченка наповнюються екзистенційним змістом, що також відбиває рух жанрових форм до трагікомедії, до психологічної драми. Подібні процеси простежуються і у драматургії А. Чехова. Як зазначає Т. Свєрбілова, у Чехова зберігаються саме другорядні архетипні риси жанру мелодрами: інтрига, постріли, істерики і патетика, натомість екзистенційний характер конфлікту обумовлює тяжіння до трагікомедії [308, 79].

Досліджуючи рух психологічного сюжету у п'єсі В. Винниченка "Гріх", Б. Навроцький переконливо довів, що зовнішня дія не відповідає внутрішній, яка "...не завжди може бути з'ясована безпосередньо з погляду зв'язку зовнішніх фактів дії" [248, 218]. Отож, основний план внутрішньої дії обумовлений екзистенційним переживанням Марією власного гріха (заради порятунку Івана Чоботаря Марія зраджує своїх товаришів). Вихідна ситуація, за думкою Б. Навроцького, "...тягне за собою цілу низку несподіваних для Марії наслідків з усією невблаганністю логіки подій, що її так любили символізувати греки в ідеї "Мойри" (що дає підстави для порівнянь з Евріпідовим "Іполітом") [248, 218]. Хоча трагедійне начало в п'єсі набуває фарсово-пародійного забарвлення характеру через застосування фарсово-мелодраматичних сюжетних ходів і поворотів інтриги. Експериментаторське дослідження психології зради здійснюється В. Винниченком і у драмі на чотири дії "Між двох сил". Зовнішня мелодраматична канва (кохання Панаса до Софії) стає тлом, на якому розгортається основна драматична колізія: засліплена більшовицькими ідеями Софія веде інтригу-торг з Грінбергом, намагаючись врятувати від розстрілу батька і брата. Конструктивні елементи фарсу (спроба Софії тілом заплатити за викуп батька й брата) сприяють знижуванню трагедійної тональності п'єси, додають іронічного відтінку поєднанню драматичного і фарсового, поліфонічно переплетених у інтризі. На цю канву у кожній дії накладається ще і внутрішній конфлікт, пов'язаний з відданістю Софії національним інтересам. Рефлекс мелодраматичної будови можемо вбачати в тому, що кожна сюжетна лінія розвивається відносно паралельно, але разом вони, зчіплюючись одна з одною, утворюють рух драматичної дії. За спостереженнями Т. Плохотнюк, розвиток дії у мелодрамі характеризується спіралеподібним характером. "На кожному витку розвитку дії

виникає момент удаваної розв'язки, коли наслідки попередньої перешкоди переборені, все залагоджено, і раптом нова випадковість — все руйнується, виникає нова перешкода, дія повертається у несподівану сторону або відкочується майже на вихідну позицію” [279, 22]. До певної міри у п'єсі “проглядають” пародійні варіанти сюжетних мотивів *сльозної комедії, комедії інтриги*, а передусім *фарсу*.

Доволі слабко координують між собою сюжетні лінії, в основі яких кохання Панаса до Софії та пристрась Грінберга до неї. Намір драматурга зіставити характер Панаса і більшовиків лишився у проекції, про що свідчить, можливо, пародійний тип поведінки блазня — Панаса, коли він просить більшовиків заарештувати свого батька і пропонує Софії заплатити тілом за визволення рідних. Доволі красномовним є зізнання самого героя.

**Панас.** О, на жаль, про Грінбергів я сміло можу по собі судити. Тільки між мною та ними та ріжниця, що я зроблю і не буду вже заводити тепер соціалізма, а вони роблять й заводять. Вони сміливіші [52, 89].

Кульмінація у четвертій дії п'єси підготовлена двома епізодами, які увиразнюють розвиток драматичної інтриги, з одного боку, і загострюють конфлікт між двома протилежними соціальними позиціями персонажів, з іншого. Це шантаж Грінберга, який погодився віддати компрометуючі документи на батька Сліпченка після того, як Софія виконає свою обіцянку, і лист батька до Софії, у якому він проклинає дочку за зраду. Розв'язка (самогубство Софії) не сприймається як завершення будь-якого конфлікту. Це, перш за все, присуд зневіреної у ідеалах героїні. Намір Тихона визначити соціально-моральну позицію “між двох сил” більшовиків і націоналістів (“...Ми чужі і там і тут... Або одно, або друге...” [52, 124]) не дає все ж таки підстав розглядати колізію драми лише у ракурсі соціальної драми ідей або трагедії. Хоча, на думку В. Гуменюка, “...майже не маємо мелодраматичних ефектів, а всі інші поетичні риси виразно спрямовані на розкриття трагедійності” [86, 23]. Йдеться, швидше, про контрапунктивне варіювання фарсово-мелодраматичного і драматичного жанрових начал, що загалом знижує спробу створення соціальної драми або *драми ідей* із трагедійною модальністю.

Такий спосіб взаємодії різножанрових типів висловлювання відповідав, безумовно, *трагікомедії*.

Як відомо, *трагікомедія* відмовляється від морального абсолюту *комедії* та *трагедії*, від однозначного уявлення про норми моралі та принципи людської поведінки. Натомість зберігається віра у “свободу природніх начал як головну умову розв’язання усіх протиріч” [293, 107]. Спостерігається принципова відсутність будь-якого уявлення про ідеал (ідеальне), що також властиве *трагікомедії*. Натомість у *комедії* ідеал існує як нереалізоване уявлення героїв, яке потенційно може здійснитися.

Незбіг пафосу і мелодраматичного сюжету або структури п’єс В. Винниченка обумовлюється, зокрема, зміною статусу персонажа, його модифікаціями відповідно до усталених взірців трагедійного чи комедійного типу героїв. У центрі Винниченкових драм опиняється “випадкова людина”, “маленька” (щодо соціуму). Якщо “маленька людина” є суб’єктом дії у побутових ситуаціях, йдеться переважно про комедійного персонажа. Але у драматургії порубіжного періоду кінця XIX — початку XX ст. такий герой протистоїть впливу оточення, усвідомлюючи неможливість такого протистояння, і по суті стає маргінальною особистістю, яка в умовах граничної ситуації залишається насамперед об’єктом впливу дійсності і через заперечення цінностей середовища поривається до дії, внаслідок чого виникає трагікомічне світосприйняття [119, 155].

У драмі В. Винниченка “Чужі люди” розгортається типово мелодраматичний конфлікт між Ганею, дочкою Корчунова, і босяком Семеном, який через кохання до дочки заробітчанина-селянина дядька Самійла Гані прагне душевного відродження і готовий змінитися: подолати властиві середовищу зlodіїв моральні якості.

Окремий план драматичної дії розгортається у середовищі босяків, яке скептично ставиться до наміру Семена стати своїм у чужому середовищі заробітчан. Певною мірою побутово-психологічні колізії, що складають сюжетну лінію “босяцького середовища”, увиразнюють внутрішню драму в душі Семена, який хоче досягти у власному розумінні справжніх вершин людської моральності. Слушно зауважує В. Гуменюк, що у п’єсі “Чужі люди” “...жанрові ознаки мелодрами виходять на перший план,

але й разом з тим, сполучаючись з витонченим художнім осягненням глибин людської душі, сягають елегійно-ліричної тональності” [88, 183]. Прагнення драматурга “виштовхнути” на поверхню драматичної дії екзистенційну драму усвідомлення неможливості “зрости над собою” сполучається із провокаціями мелодраматичного розгортання подій. Пародійно-іронічна оцінка мелодраматичних фабульних кліше відчутна у характері інтриги в третій дії п’єси: Душа зводить хибний наклеп на Семена, щоб перешкодити його одруженню з Ганею. Сцена пародійного весілля, розіграного босяками на чолі з Тимошкою і Тетяною, та гра у “Кицю” спроектована на іронічне висміювання можливого шлюбу між Семеном і Ганею, що стає іронічною проекцією розв’язки мелодрами або міщанської драми. Подальший розвиток драматичної дії обумовлений прагненням Семена помститися Гані і Корчунову, що формально означає повернення Семена до злодійської сутності, і це надає дії характеру руху по колу, як це притаманно комедії. Комедійний герой створює некемедійні обставини: йому вдається у розв’язці піднятися над собою і середовищем і в цьому також маємо вихід за межі жанрових вимог мелодрами. Комедійний архетип “відзивається” в образі Семена ще і тим, що М. Бахтін назвав “романним образом людини”, в основі якого — незбіг, неузгодження з самим собою, своєю сутністю, неадекватність героя становищу у соціумі, власній оцінці, ситуаціям, які “підкидає” доля, і т. п. [18, 424]. У зв’язку з цим предметом зображення стає розпад цілісності особистості (за М. Бахтіним, “епічної і трагічної цілісності людини”), виявляється відмінність аспектів зображення: героя у власній оцінці (“для самого себе”) та героя в оцінці інших [18, 425]. Відчуження Семена, викликане потребою духовного удосконалення, лишається непомітним для середовища босяків, для яких він — такий же, як і вони, злодій та босяк. Але і у такому привабливому для героя оточенні заробітчан Семен почуває себе чужим і залишається таким для родини Гані.

**Чиркун.** Чудак парень. І ти думаєш, що так тебе вони й приймуть. Босяка? Вора? Га?

**Семен** (з глибоким переконанням). Приймуть. Що ж що босяк? На челаека смотри, а не на ноги його, чи босі, чи взуті. Челаек какой, а не как називається [54, 24].

Слушно видається позиція Н. Тамарченка, що на основі специфіки романного героя (невідповідності героя як суб'єкта зображення його сюжетній ролі) і під безсумнівним впливом роману "...виникає і розвивається "внутрішня дія" у неканонічному жанрі драми" [345, 20]. Саме такий тип трансформації традиційних жанрів М. Бахтін пропонував назвати терміном "романізація".

Спираючись на концепцію романізації жанрів М. Бахтіна, значимо, що у драматургії В. Винниченка виявляється багаторівнева поліфонія. Авторська оцінка утворює пародійно-іронічний дискурс поряд із драматургією висловлювань персонажів. Виникає зона контакту з теперішнім у його незавершеності, вперше засвоєна романом [18, 395]. Осучаснюються через розігрування, стилізацію, пародію певні жанрові стереотипи, переважно *мелодрами, водевілю, оперетки*. Драматичне висловлювання, подібно до романного, синтезує різні модуси художнього зображення, різні стратегії сприйняття тексту, різні комунікативні інстанції і т. і. Порушення умовної межі між "своїми" і "чужими" жанрами викликає різні форми авторського пристосування "чужих" жанрів відповідно до інтенцій власного. Так багатослівні монологи Мирона Антоновича із драми "Щаблі життя" прагматично спрямовані не лише до родини Сидіра Марковича, а містять відверту полеміку героя із суспільною мораллю. Через те "чуже" слово легко виявляється у структурі висловлення. Діалогічність мовлення наявна, наприклад, у розмові Мирона Антоновича з Анною, коли герой намагається приховати справжнє кохання, витісняючи його за рамки наративу про "чесність з собою", який набуває у тексті перформативного характеру, поєднуючи власне слово персонажа із "чужим". Про озвучення "чужої" мови в репліці Мирона Антоновича сигналізує ще й російськомовний текст.

**Мирон Антонович.** ...Для чего ты хочеш стать моею жінкою!? Дать обществу новых людей, чи задовольнить свій половий інстинкт?.. [53, 130].

У межах міщанської драми з мелодраматичною лінією кохання між Мироном Антоновичем і Анною розгортається полемічна драма ідей, імплікована переважно у монологічному висловленні. Тому потребує уточнення, на наш погляд, загалом слух-

не віднесення В. Гуменюком “Щаблів життя” до жанру *інтелектуальної драми*, “...в якій художній інтелектуалізм пов’язаний з наголосом на ігровій стихії драматичної дії й постає з вишуканого перегуку натуралістичних та символіко-філософічних аспектів образного ладу” [88, 107, 108]. Йдеться, точніше, про синтез *психологічно-побутової* і *інтелектуальної драми*. Думається, що ці жанрові начала (мелодрами і *драми ідей*, в основі якої агональне зіткнення Мирона Антоновича зі світом, що знов-таки нагадує романного героя) взаємодіють за принципом пародювання одним дискурсом іншого. З одного боку, створюється пародія на міщанську драму з комічним прагненням Акулини Автономівни імітувати впорядкування панського побуту та відстоюванням Сидором Марковичем “*мужицьких звичок*”. Його модель поведінки з економкою Ольгою також стає пародією на панський лад (“Як ставить на панську ногу, то вже і там треба. Треба!..” [53, 142]). З іншого, структура драматичної дії вбирає пародійне обігрування *драми ідей*. Тому і важко погодитись з твердженням В. Гуменюка, що у цій п’єсі “...на відміну від “Дисгармонії” майже немає такого прикметного для цього жанру стильового засобу, як словесний двобій” [88, 89]. Власне, вся словесна дія нагадує типово комедійне обігрування різними персонажами метафоричного утворення “*щаблі життя*”, яке у п’єсі перформативно набуває знакового характеру: символізує конкретну систему цінностей і відповідно — конкретний спосіб життя. Своєрідна драматична полеміка виявляється у висловленні, наприклад, Сидора Марковича між його оцінкою типу поведінки кожного із персонажів та іронізуванням над тією інтерпретацією, яку заклав у образне значення сполуки “*щаблі життя*” Мирон Антонович. Згадаємо хоча б, як сприймає Сидір Маркович комедійне “примірювання на себе” всіх існуючих хвороб Самуїла Автономовича.

**Сидір Маркович.** А рак надокучив... Авже-ж. Надокучив. А тепер чахотка... Так і лізе собі по драбині... Од рака до чахотки... Од чахотки ще до чогось... Хоч погані, та є щаблі... (*не сподівано, у Жоржів бік*). А в кого їх нема, той, як мамалига в діжці лежить у крислах. Атож... Як мамалига. [53, 117].

Отож, персонажі Винниченкових драм ведуть діалог не лише між собою, але і з собою. Спостерігається контрапунктивний ха-

рактер висловлення, характерний для *нової драми* перехідної доби кінця ХІХ — початку ХХ століття, що, на думку дослідників, загалом властиве драматургії А. Чехова, М. Горького, А. Стріндберга, А. Шніцлера і т. ін. Причому артикуляція різних, почасти полярних жанрових начал у структурі драматичної дії вела до знижування, травестії, пародіювання домінуючої модальності висловлення, вказувала на її відносність, здатність до транспозитивного варіювання.

Контрапунктивне виявлення мелодраматичного, комедійного, водевільного, фарсового, трагедійно-драматичного жанрових начал у п'єсах В. Винниченка увиразнювало авторську іронію щодо усталених жанрових стереотипів. Передусім іронічно-пародійного осторонення набували ознаки мелодрами і драми ідей, що з'являлись у п'єсах В. Винниченка за принципом взаємного пародіювання і, зрозуміло ж, віддалення. Мелодраматичні ситуації наповнювались екзистенційним змістом, і це відповідало тенденції психологізації *нової драми*. Завдяки імплікованій авторській оцінці й елементам гри з жанровими структурами драматургія В. Винниченка наближалась до *інтелектуальної драми*, що також свідчило про вихід за межі жанрових вимог мелодрами.

## ВИСНОВКИ

1. Адаптація романно-повістєвого сюжету стала чинником жанрової інтерпретації і трансформації в мелодрамах М. Старицького, М. Кропивницького, С. Черкасенка та ін. Внаслідок імітації або стилізації фантастично-містичної умовності чи героїчного пафосу, театральньо-фарсової транспозиції сюжетних кліше, нарешті, пародійно-іронічного травестіювання загальновідомих сюжетів мелодрама набувала ознак *комедії, фарсу, фантастичної казки, трагікомедії, іронічної драми*, що надбудовувались на її основі через відповідні способи висловлювання.

2. У драматургії О. Барвінського, О. Островського, М. Грушевського, К. Устияновича, М. Старицького на історичну тематику виразно артикулюються жанрові ознаки *мелодрами*: романова сюжетна лінія втягує у свою орбіту соціально-історичні

колізії, увиразнюється жанровий архетип *пасійної драми*, що виходить на перший план глядацької рецепції. Крізь мелодраматичний характер сюжету і способи розвитку дії в історичних драмах І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка проявляється план структурної іронії, що створює пародійну проекцію щодо вимог *мелодрами*.

3. Насичення мелодрами психологізмом на різних рівнях драматичного висловлювання (фабули, колізій, інтриги, перипетії, форм мовлення) створювало умови для визрівання *нової психологічної драми* в творчості І. Франка, В. Винниченка, до певної міри Л. Яновської, М. Кропивницького, Б. Грінченка. Це відбивалось на перерозподілі структури дії (від третьої дії відокремлювалась четверта, яка містила сюжетну розв'язку). Загалом змінювались авторські стратегії: фокус драматичної дії переносився у площину виявлення мотивації поведінки героїв, а також чинників і характеру перебудови обставин, що відповідало жанровим ознакам драми.

Психологізація художньої дії у *мелодрамі* сприяла процесам диференціації художнього висловлення, артикуляції жанрового поліфонізму висловлення (у драматургії В. Винниченка). Спостерігається імплікована у різні типи висловлювання авторська іронія над вимогами жанру мелодрами, і це виводило жанрові ознаки мелодрами на маргінес глядацького сприйняття; натомість на перший план виходило жанрове начало *драми, трагікомедії, фарсу, драми ідей* або *трагедії*.

## ДИНАМІКА ЖАНРОВИХ НАЧАЛ В КОМЕДІЙНИХ П'ЄСАХ: КОМЕДІЯ — ДРАМА — МЕЛОДРАМА

Оцінюючи стан українського театру за три четверті XIX століття, Д. Антонович зауважив, що панівними жанрами у 80-ті роки XIX століття були п'єси “водевільного або співочого характеру”, комічні опери (оперетки), близькі до них історико-побутові п'єси. Це, безумовно, свідчило про обмеженість театрального репертуару: “Крім того, ці п'єси, здебільшого, були пересякнуті неприродним сентименталізмом французької мелодрами та умовностями французького водевілю” [8, 9]. Засилля опереток і жартів-водевілей В. Александрова, О. Безпалова, Г. Бораковського, А. Грабини, Д. Дмитренка, А. Лисовського, Г. Лядави, Т. Колесниченко, М. Короля, В. Кухаренка, К. Мирославського-Винникова, І. Череватенка, К. Шаповала та ін. свідчило про невибагливість репертуарних смаків і про певні жанрові стереотипи тогочасної розважальної драматургії. Винятками стали, звичайно, музичні комедії М. Старицького на музику М. Лисенка та його драми. На появу драми “Не судилося” (“Панське болото”) звернула увагу у своєму огляді Л. Старицька-Черняхівська: “Цю драму було вже скомпоновано не на зразок старих українських п'єс, — це була “комедія нравов и драма сердца” [330, 676].

Слід зазначити, що українська драма цього періоду знаходилась під помітним впливом п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, у яких вдало поєднувались комедійне і мелодраматичне начала. Зокрема О. Гончар, дослідивши явище взаємопроникнення, “гібридизації” жанрів, виявив у п'єсах І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка жанрові риси комедії, комічної опери, “міщанської драми”, водевілю тощо [75, 150]. Ця традиція зближування різних типів драматичного дійства та висловлювання простежується у драматургії С. Воробкевича, Т. Цеглинського, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, Ю. Федьковича. Зокрема у *комедійних мелодрамах-фразках* С. Воробкевича та Ю. Федьковича романсовий мелодраматичний сюжет і моралістичне спрямування п'єси сполучались

із комедійними засобами відображення реальних соціально-побутових конфліктів, хоча і зберігалась мелодраматична жанрова домінанта у п'єсі. Невипадково І. Франко вважав, що С. Воробкевич залишався на засадах "...сентиментально-моралізуючого спрямування" [388, 200]. Вже у мелодрамах С. Воробкевича і Ю. Федьковича простежуються ознаки *іронічної драми та трагікомедії*. Наближення мелодраматичного і комедійного начал у п'єсах Б. Грінченка, М. Кропивницького, М. Старицького, Л. Яновської почало викликати ефект пародійно-іронічного осторонення мелодраматичних вимог, що помітно артикулювало комедійно-іронічну модальність висловлювання, провокувало до трагікомічного або, частіше, фарсового сприйняття жанру п'єси. Загалом наявність легко розпізнаваних в тексті комедії кількох жанрових начал можна вважати характерною ознакою драматургії порубіжного періоду.

Як зазначає Р. Тхорук, "переважно найвідоміші комедії засвідчують "відчитування" кількох жанрових структурних елементів — мелодрама-водевіль ("Мартин Боруля" І. Тобілевича), фарс-водевіль ("Панна штукарка" А. Володського), історична драма-комедія ситуацій ("Сава Чалий" І. Тобілевича), мелодрама-фарс ("Перед волею" М. Кропивницького) [365, 40]. Загалом дослідниця спостерігає "...рух від комедії ... до романсових структур, хоча б у пародичній формі (а романсові структури саме так співвідносяться із іронічними)" [365, 39].

Іронічно-пародійна рецепція стереотипних жанрових ознак мелодрами, водевілю, міщанської драми, навіть трагедії на сюжети античної міфології виявляла у комедіях (А. Володського, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, С. Черкасенка, Г. Цеглинського, Л. Яновської) сатирично-викривальне начало. Переважна кількість комедій порубіжної доби сприймалась як комедії звичаїв (середовища), у яких легко розпізнавались ознаки соціально-побутової сатиричної драми. Це явище Л. Старицька-Черняхівська вважала тенденційним: "Переважна частина п'єс Карого, "Глитай", "Дві сім'ї", "Олеся" — Кропивницького, "Світлова річ" — Олени Пчілки, "У темряві" — Старицького, "На громадській роботі" — Грінченка, п'єса Мирного "Згуба" й другі — все це "комедии нравов". У цих п'єсах автори малюють нам сучасне життя з усіма його кривдами й болями, сумними та смішними рисами" [330, 719].

Значна кількість драматургів порубіжного періоду (С. Васильченко, А. Володський, Б. Грінченко, С. Зіневич, М. Кропивницький, С. Ніколаєв, І. Карпенко-Карий) у своїх соціально-сатиричних комедіях або у близьких до них драмах відтворювали хід побутових ситуацій, обумовлений вчинками різних людей, що давало можливість охопити різноманітність фрагментарно представленої дійсності, передати загальний перебіг подій як багатоаспектний, не обмежений уявою процес. Невипадково “вирваний із життя шматок дійсності” *оформлюється у жанр драматичних сцен або драматичних картин*. Оскільки фокус дії переносився на статику побуту, помітно редукувалась дія і змінювалась структура п’єси: майже усувалась конфліктність або конфлікт набував гротескно-ілюзорного характеру. Це вело до посилення комедійного спрямування творів, більшість *драматичних сцен (картин)* зберігали структурні ознаки комедії, хоча водночас у них помітно артикулювалось трагічне, трагіфарсове начало, зумовлене, як вважають дослідники, генетичним зв’язком *сцен* із мелодрамою, яка на той час, втрачаючи свою популярність, набувала фарсового забарвлення. Жанрова неоднорідність *драматичних сцен (картин)*, специфічне поєднання способів висловлювання, властивих комедії, зокрема її структурних принципів, із трагедійним пафосом закладали умови для появи синтетичного жанру трагікомедії, ознаки якого відчувались у п’єсах комедійного спрямування порубіжної доби.

Спостереження над динамікою комедійних жанрів та їх трансформаціями в українській драматургії кінця XIX — початку XX століть обумовили і структуру цього розділу нашого дослідження. У розділі виділено три параграфи:

3.1. Зближення і віддалення комедійного та мелодраматичного начал.

3.2. Трансформація української сатиричної *комедії у драму*.

3.3. Рух жанрових форм від *драматичних сцен до трагікомедії*.

### 3.1. ЗБЛИЖЕННЯ І ВІДДАЛЕННЯ КОМЕДІЙНОГО ТА МЕЛОДРАМАТИЧНОГО НАЧАЛ

Походження й розвиток жанру *мелодрами* (у його первинному значенні “музично-розважального видовищного дійства з дидактичною прагматикою”) дослідники пов’язують із впливом на нього комедійних жанрів драми. Зокрема теоретик доби класицизму П’єро Метастазіо виводив генезу італійської мелодрами із сполуки трагедійної поезії і мелосу пасторальної комедії [485, 191]. У відомій праці Б. Томашевського “Французька мелодрама початку ХІХ ст.” також наголошується на синтезі сентиментально-пасторального (водевільного), комедійного, фантазійно-феєричного начала і героїчної пантоміми, від якої бере витoki французька мелодрама [355, 65]. Зокрема зверталась увага на прийоми “...пуассардської жаргонної техніки” у комедійних ситуаціях для створення комедійного типу простака [355, 65]. Звичайно, це важливо, оскільки саме використання комедійних типів-масок передбачало розвиток характерів та психологізацію драматичної дії. Натомість героїчні характери трагедії обумовлювались переважно сюжетним розвитком. Отож створення комедійних характерів, наприклад, характерів крутія або інтригана, сприяло актуалізації комедійного начала в драмі (мелодрамі). Цю закономірність помітив і В. Беньямін, який, аналізуючи барокову драму, довів, що разом із такими персонажами у нову драму “втручається” нова комедія; причому за законами будови “...комедія входить у драму, драма ж ніколи не змогла б розгорнутися у комедії” [23, 126]. Разом з тим, стереотипам жанрового сприйняття мелодрами відповідає підпорядкованість персонажів (“сюжетних фігур”) сюжету та дії, передусім, зовнішній. Об’єктивні процеси психологізації драми позначились у ХІХ столітті як на ускладненні психологічних колізій, інтриги, так і на більш детальному змалюванні образу героя. Цьому сприяли комедійно-водевільні ситуації, засоби комічного зображення, насамперед, мовлення персонажів, розважально-видовищний характер дії, напружений драматизм несподіваних сюжетних ходів, передбачуваний ефект глядацьких сподівань і т. ін. Отже, до вибагливих поворотів мелодраматичної фабули, інтриги додавались рельєфно окреслені типи комедійних персонажів.

Цілком природно, що в українській мелодрамі кінця ХІХ —

початку ХХ століть комедійне начало, зазвичай інтегроване в структурі драматичної дії, виходило на перший план глядацького сприйняття. Це відповідало і природі української драми, започаткованої “Наталкою Полтавкою” І. П. Котляревського, домінантною рисою якої дослідники вважають “комедіоцентричність”.

Комедійна інтрига відіграла структуротворчу роль у близьких до інтермедійно-водевільного музичного дійства, насичених фольклорними текстами мелодрамах І. Воробкевича та Ю. Федьковича. Створивши оригінальну переробку комедії Шекспіра “Приборкання норавливої”, Ю. Федькович в одноактній фразці в одній відслоні “Як козам роги виправляють” зводить інтригу до побутово-повчального плану, і тому вона нагадує драматичний жарт із мелодраматичним забарвленням, яке формується у глядача через параболічний характер наявного анекдотичного сюжету і моралістичні сентенції головного героя Василя (в п’єсі Шекспіра — це Петруччіо), єдиного режисера і виконавця задуманої ним гри. Отож шекспірівська структура “п’єси в п’єсі” зберігається Ю. Федьковичем, хоча водночас і руйнується межа між уявленим (у п’єсі Шекспіра все дійство відбувається в уяві Слая) і реальним. Усувається маніпулювання відносністю уявленого і реального. Хоча цей прийом використовується як елемент продуманої гри Василя (він майже одночасно вимагає, щоб Катерина побачила у старцеві дівку, і насміхається з неї за це). Суто комедійні звертання до буковинської дійсності надають п’єсі властивостей інтермедійного шаржу. Неодноразово в процесі дії дружки згадують, що такої комедії, мабуть, і у Львові на театрі не показують: “Таких весінь хіба лиш у божевільних шпитали або у Львові на театрі відгравують, а ни у розумних людей на Буковині, та ще й у таких заміжніх гадзів, як оці? Єй Богу, шкода, що немає якого писаря, аби оці всі чудасії начисто списав та в яку-небудь газету подав, на втіху всім добрим людям письменним!” [276, 435].

Зберігається у п’єсі Ю. Федьковича і пасторальний елемент шекспірівських комедій, імплікований у останній мелодраматичній сентенції Василя про те, що немає більшого щастя у світі, ... як де розумний муж і розумна жона про взаємне добро посполу стараються і таким способом своє і своїй сім’ї щастя фундують... [276, 451]. Тому розв’язка схожа на фінал сентиментальної “сльозної” комедії XVII — початку XVIII ст.

Таким чином, розчиняючись у комедійному началі, мелодраматична основа *фрашки* Ю. Федьковича “Як козам роги виправляють” зберігається як відповідна настроєвість, тональність п’єси, чому відповідає і її загальна дидактична спрямованість. Отже, самий жанр *фрашки* надавав мелодрамам Ю. Федьковича комедійної акцентуації. Не випадково ця жанрова назва (*мелодрама-фрашка*) була винесена у підзаголовок до двоактової п’єси “Запечатаний двірник” (переробки із Раупахової *фрашки*, за вказівкою автора) та до триактної мелодраматичної *фрашки* з руського народного буковинського життя “Сватання на гостинці”. Як відомо, першою спробою опрацювання сюжету “Сватання на гостинці” стала “іграшка в одній дії (з музиками, танцями, співанками)” “Так вам треба!”, надрукована у львівській “Ниві” К. Горбалем ще у 1865 році. Жанр *фрашки*, знаний у літературі польській з XVI ст., був упроваджений І. Кохановським, автором “Фрашек” (1584 р.). Під цим словом-терміном маєтись на увазі переважно короткий наративний поетичний твір гумористичного або сатиричного характеру, близький до епіграми і до таких жанрів, як *фіглік*, *фацеція* чи *анекдот* [452, 227]. В основі поетичної *фрашки* як новелістичного оповідного жанру була фамільярна, грубувата історія еротичного або ще якогось вигаданого характеру, причому, кожен вірш прочитувався як зліва направо, так і навпаки, що відповідало вимогам барокової “іграшки”. Мовленнева “іграшка” сприймалась як “хибний вид незнання”, сповнений рефлексії про людську сутність, релятивність її існування і самої природи [452, 227]. Не випадково у виданні під редакцією Ю. Тувіма “Чотири століття польської *фрашки*” (1957) наводиться тлумачення терміну Ларошем з французького — “хитрий поворот”, “вибух”. Цілком зрозуміло, що такі п’єси набували розважально-видовищного характеру, оздоблювалися піснями і танцями, тому почасти і отримували жанрове визначення “комічна оперетка”. Ігровий характер *фрашки* та її моралістично-філософське викривальне спрямування як не найкраще відповідали вимогам комедії. Новелістично-анекдотична історія легко трансформувалась у драматичну дію. З цим пов’язана, зокрема, природа драматичної форми у п’єсах В. Шекспіра: “Події, таким чином, мають бути представлені як вчинки, а отже більшою мірою, ніж у викінчено оповідних новелах Відродження, мають бути мотивованими характерами ге-

роїв, своєрідністю їх натур” [274, 164]. Відбиток дивовижного, щоправда, зберігається як у комедійних вчинках, так і у натурах героїв, але анекдотична унікальність ситуації послаблюється внаслідок паралелізму сюжетних ліній. Своєрідне повторювання (тиражування) натомість підносить універсальність ситуації та ідеї твору [274, 164].

Події, покладені за основу мелодраматичних фрашок Ю. Федьковича, сприймаються як звичайні, майже реальні, вмотивовані ігровим характером та підкресленою театралізацією дії, анекдотичним сюжетом, карнавальною стихією народного гуцульського світосприйняття. Відверта карнавалізація, театралізація не лише дійства, але і світобачення героїв виявляється у буфонаді — як основі мелодраматичної інтриги. Головний інтриган, комедійний крутій-трикстер мелодраматичної фрашки Ю. Федьковича “Сватання на гостинці” капрал-урльоппник Андрій, перевдягаючись у цигана, ворожить Гарбузисі і переконує її віддати дочок за нього та Штефана, а самій взяти шлюб із 70-літнім Дарадутою. Але поза основною інтригою Андрій у спілкуванні з Оленою виявляє схильність до театралізації (блазенства, ламання комедії).

**Андрій.** “За того, що не хочеш за мене йти. Та й то ще фразки! Але зараз, як скоро тільки повішусь, так біжу право до Чернівців до канцелярії, та й тебе замельдую, що я лиш через тебе завис! Тогда видітимеш!”... [277, 223]. Герой розігрує Олену, лякаючи, що, повісившись, буде приходити ночами, прикидаючись, змушує її повірити у ці *фразки*. Часто омонімія термінологічного і побутового вжитку слова “фразка” (у значенні “балачки”, “дурниці”, “нісенітниця”) є характерним засобом мовної гри.

Засобами зовнішнього комізму з елементами буфонати створюється комедія інтриги (положень), яка наближається до фарсу і заснована на мелодраматичному сюжеті перешкод, які долає закохана пара, через втручання претендента на шлюб (старого багатія Дарадути). Крутійська інтрига, викликана бажанням видати очікуване за дійсне, неймовірне за правдоподібне, властива фарсу, виявляє комедійну основу мелодрам Ю. Федьковича та І. Воробкевича, близьких до жанру *фразки*, яким притаманна відверто ігрова стихія дійства, як, наприклад, у *комічній оперетці* в трьох актах І. Воробкевича “Пані молода з Боснії”. Елементи буфонати, пов’язані із вигадками Пентелея Трубки, ста-

рого вояка-горніста, стають тлом, на якому розгортається основна сюжетна перипетія: повернувшись з армії, Гриць розіграє перед батьками виставу — демонструє привезену з Боснії молодду Туркеню (перевдягнену Катинку), її мати (циганку Зою) і Василя, убогого парубка, закоханого у сестру Гриця Калину, який перебрався на турка. Прийом “сцени в сцені” підсилює умовність ігрового простору дії. Можна зауважити, що стихія мовної гри захоплює дію і керує нею. Тому основна сюжетна подія сприймається цілком органічно в атмосфері каламбурів і епатажних комедійних трюків (Пентелей проголошує себе військовим комендантом і розіграє жартівливе марширування, що нагадує карнавальну процесю). У розв’язці, подібно до шекспірівських п’єс, виявляється, що Катинка походить з багатой родини і є лише прийомною дочкою циганки Зої. Отож, у *комічній оперетці* І. Воробкевича цікаво обігрується комедійний сюжет “здобування”, закорінений у стихію народного гумору, дотепів, жартів, що відповідало жанровим особливостям *фрашки*.

У *мелодрамі-фрашці* Ю. Федьковича “Запечатаний двірник” мелодраматична сюжетна лінія (двірник Колотило забороняє дочці Малині думати про шлюб з його писарем Андрієм) доповнюється паралельною водевільною сюжетною лінією (двірник залицяється до Шевчихи і, захоплений зненацька Шевцем, ховається в Андрієвій шафі). Переплетення цих двох ліній дає цікавий ефект пародійного дистанціювання: пародійно обігрується типово водевільний сюжет, в основі якого анекдотична ситуація. Неправдоподібність й водночас психологічна вірогідність подій підсилює зміну смислових значень, притаманну жанру анекдота. Відбувається трансформація суб’єктно-об’єктних стосунків: двірник Колотило, який накладає арешт на селян, випадково опиняється у шафі, “запечатаним”, причому комедійність ситуації обумовлюється тим, що лише за наказом самого двірника можна зняти з шафи печатку.

### Колотило

“...Доки я сам не скажу, то ніхто печатку не рушит, а скажу то і по мої чести, і по моїм двірництві, та ще з моїм житем хто знає як би було, бо устеклий шевлюга мене на дрібні шматочки би розніс, лиш згадуй, як бідного багатого Колотила звали!..” [277, 190, 191].

Іронічна метонімія — “запечатаний двірник” сприймається селянами, зокрема всевідаючою Шевчихою, буквально, і це створює гротескно-оксюморонний план образності за рахунок гри слів.

### Шевчиха

“Ох, Боже мій, світе! Що тепер бідні свої (нуждуючись) голові робити?! Двірника понесли запечатаного до канцелярії, а як его там найдут, та ще при моїм чоловіці — то я пропала! Навіки пропала!.. О! Колотиле, Колотиле! Печатав ти вже не одного, а тепер довелось, що і тебе запечатали!.. Але так тобі треба” [277, 187, 188].

Декодуння метонімічного ряду є типово комедійним прийомом буфонади, що свідчить про карнавальні витоки цього різновиду комічного. Ефект реалізованої метафори блискуче застосовано, скажімо, у сюжеті “Венеціанського купця” В. Шекспіра в словах Антоніо, який під час суду каже другові: “Я заплачу всім серцем за тебе” [274, 175].

Драматична дія у “Запечатаному двірникові” Ю. Федьковича щедро оздоблена народними дотепами, фарсовими забобонами. Наприклад, патрульні із виразними прізвиськами-характеристиками: Шморгало, Торгало, Гавкало, Дуркало розповідають байки про те, як відьма Лайданиха (мати Андрія, хазяйка шафи) покрала дощові хмари, і вони зберігаються у неї під лавкою, або про те, як вона поцілувала сина Гавкало, і той під впливом такого “відьомського заклинання”, “витаскавши півмакітри пирогів — на живіт занедужав”... [277, 192].

Сатиричного звучання набуває персоніфіковане сприйняття “божевільної” шафи, що спрямоване на висміювання наївності селян.

Соціально-сатиричного характеру у п’есі набуває побічна лінія, пов’язана із стосунками канцеляриста Зуха і Колотила. В образі Зуха втілюється комедійний тип крутія, хоча його прізвище іронічно вказує на протилежну сутність. Так перебування Зуха наодинці із “несамовитою, божевільною” шафою, у якій сидів Колотило, створює комедійний ефект необізнаності із ситуацією, що передається у численних ремарках: “Обертаєсь плечима до шафи”, “Наслухає”, “Сідає боком до шафи”... [277, 194]

Така розгалуженість сюжетних ліній вказує на екстенсив-

ний шлях розвитку драматичної дії, застосований у комедіях В. Шекспіра. У розв'язці водевільна сюжетна лінія підхоплюється мелодраматичною, яка оздоблює п'єсу Ю. Федьковича: умовою звільнення “запечатаного двірника” стає підписування ним шлюбного контракту Андрія з дочкою Малиною. Таким чином, спосіб структурування сюжетних ліній (водевільна є складовою мелодраматичної, яка включає її за принципом “сцени в сцені”) відбиває інтегративну жанрову сполуку мелодрами і водевіля. Інсценізація фразки неодмінно сприяла акцентуації фарсового начала, яке виходило на перший план глядацького сприйняття.

У мелодрамі І. Воробкевича “Гнат Приблуда” в межах романсового мелодраматичного сюжету виокремлюється начало *іронічної комедії*, в основі якої, за Н. Фраєм, — мотив вигнання *formakos* (неповинної жертви) із середовища, причому комедійна сутність персонажа вимагає у розв'язці реабілітації, а у випадку виявлення злодійської сутності іншого реалізується “вимога соціальної помсти” [387, 243].

Соціальним ізгоєм відчуває себе у чужому селі сирота, приблуда Гнат, якого Катерина, дочка бідної вдови Матерчихи, вмовляє зректися полювання і стати її газдою. Син заможного гуцула Федора Деркача Семен прагне помститися Катерині через те, що вона ним згордувала, та обмовою засаджує Гната у тюрму. Зв'язок Семена із демонічною силою (вже з перших реплік Катерини дізнаємось, що він у церкву не ходить. “На кого так чатують злісний і побережники, як не на него?” [64, 9]) веде його до згуби: доведена через фатальну пристрасть до нього Анничка втілює образ соціальної помсти. Вона перетинає кладку через скелі, і Семен летить у прірву. Модус іронії “знімається” суто мелодраматичною розв'язкою: Семен розкаюється перед смертю і просить батька відшкодувати його провину: прийняти Катерину і Гната, який повернувся додому, за рідних у свою хату. Заміна хибного ізгоя на справжнього у драматичній дії увиразнює справжню сутність Семена, що виконує функції злодія-інтригана у сюжеті.

**Семен.** “...Двояка справа, або він або я! Знаю добре, що на мене всі зуби закусили, не раз уже в корчмі хвалились, що недовго по горах лазитиму. Побачимо, хто? Дураки забули, що куди гвинтівку направлю, там смерть і погибель” [64, 32].

Образ Семена свідомо міфологізується (він демонструє кулю Довбуша). Це безумовно додає романтичного оздоблення цій мелодрамі. Важливим у структурі драматичної дії є факт, що про негероїчну смерть і розкаяння Семена розповідає у п'ятій дії його батько, Федір Деркач, який згадує події недавнього минулого з точки зору гармонійного існування родини у теперішньому. Це також віддаляє ситуацію справедливої помсти скривдженої Анниці, підсилює мелодраматичну модальність п'єси.

До речі, перехід мелодрами у романтичну драму і романтичну комедію, засновану на прийомах гротескності, засвідчив ще В. Гюго у “Передмові” до “Кромвеля” (1827). Через вплив гротеска у романтичну добу, за спостереженнями автора, утворюється “трагікомедійний сюжет”, який набуває втілення у *комедії нового типу*. Античний наратив, за думкою В. Гюго, заглушував комічне, натомість у емоційній напруженості мелодрами створювались умови для змішування трагічного і комічного й актуалізації “романтичної комедії” [90, 44].

Поєднання героїчного з іронічним, навіть, гумористичним, патетики — з гротеском, переважно у віршованій формі, на рубежі XIX — початку XX ст. характеризувало неоромантичні комедійні мелодрами Е. Ростана (напр., “Романтики”). Як доводять дослідники його творчості, зокрема В. Луков, драматургія Е. Ростана формувалася не лише на ґрунті традицій В. Гюго, але і передусім “добре зробленої п'єси”, прикладом якої слугують засоби інтриги у комедіях Е. Скріба: від “добре зробленої п'єси” успадковані такі риси, “...як посилення ролі дії, введення значних елементів драматургічної інтриги, ескізно накреслені характери героїв, амплуа (закохані, шляхетні батьки, спритні служки), ряд прийомів (повна переоцінка подій, “гойдалка”, переодягання і т. д.)...” [209, 86].

Крім того, йдеться про співвіднесення комічного і драматичного, яке поряд із названими рисами драматургічної техніки відповідає саме тим драмам перехідної доби, у яких комедійне начало вияскравлювалось у межах мелодрами. Важливо підкреслити, що поєднання героїчного, комічного і ліричного начал у героїчній комедії Е. Ростана “Сірано де Бержерак”, застосування прийому дії-пародії (епізод освічення Роксани у коханні до красеня Кристіяна у другій дії), зіткнення прози і поезії життя

у структурі драматичної дії — цілком поширюються на особливості неоромантичної комедії інших драматургів.

Так само романтичне та іронічно-комедійне начала інтегруються у *мелодрамі* І. Воробкевича “Гнат Приблуда”, через що закладались шляхи до формування жанру трагікомедії, риси якої виявились, на нашу думку, у трагедії Ю. А. Федьковича “Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест”.

Комедійне начало відчувається у структурі п’єси насамперед при змалюванні боротьби героя (Довбуша) з випадковістю, що виникає внаслідок інтриганства Секретаря-гибриста. Отже, взаємодія двох сюжетних ліній — розвінчання і усунення злодія та прокляття, фатуму покарання, інтегрованих у дії драмі, сприяла тому, що комедійне і мелодраматичне начала підсилювали моралізаторську основу п’єси, яка впливала не із розвитку дії, а із невідповідності комедійної тенденційності псевдотрагедійним ефектам і колізіям.

Так, незважаючи на авторську назву *трагедія*, в п’єсі Ю. Федьковича “Довбуш” переважає мелодраматична модальність, насичена характерними прийомами *трагедії долі*. Посилення психологізму позначилось на активності випадку і самої людської особистості: вмістилищем сил фатуму, долі стала людина, яка по суті є творцем своєї долі.

Викриття інтриг Секретаря-злодія, його зіткнення з Довбушем і воеводою виявляли у структурі дії імплікований комедійний план, унаслідок чого в цій драмі закладались шляхи до утворення *трагікомедії*.

Таким чином, одним із напрямів жанрової трансформації мелодрами внаслідок увиразнення в ній комедійного начала, зокрема, комедійних характерів і ситуацій (конфліктності, пов’язаної з випадковістю), можна вважати рух синтетичних жанрових форм від *мелодрами-фрашки* до *мелодрами з ознаками іронічної драми і трагікомедії*. Причому у глядача зберігались жанрові очікування мелодрами, що давало підстави спостерігати зближення комедійного і мелодраматичного начал у межах мелодраматичної домінанти. Почасти цей жанровий баланс порушувався внаслідок пародійно-іронічного загострення легко розпізнаних жанрових ознак, причому саме мелодраматичні вимоги нерідко ставали об’єктом пародіювання, і тоді помітніше артикулювалося комедійне спрямування тексту п’єси, яке у певних випадках давало ефект трансформації *мелодрами* у *фарс*.

Комедійні акценти відчувались найгостріше у близьких до комедії ситуацій або комедії інтриги п'єсах з пародійним осто-роненням (дистанціюванням) мелодраматичних жанрових ви-мог. Пародійній інтерпретації досить часто підлягав вибір теми, сюжету твору, хоча жанрового окреслення набував насамперед спосіб представлення того чи іншого класичного сюжету, як то відбувалось у п'єсах І. І. Карпенка-Карого “Паливода XVIII сто-ліття”, “Чумаки”, “Мартин Боруля”. Засобами комедійної умо-вності, самим ходом розвитку інтриги, в основі якої — розігру-вання, обман, гра, артикуляція театрального спрямування дії і т. п. досягався ефект мелодраматичного “розкаяння” і “відро-дження” героя та відповідним чином спрямовувалась розв'язка дії. Відчутними пародійними інтенціями сповнена драматична дія у комедії І. Карпенка-Карого “Мартин Боруля”, сюжет якої провокує жанрове очікування пародійності через явне відсила-ння до відомого мольєрівського сюжету “Шляхтича у дворянстві”. Зрозуміло, що це відсилання стосується не лише змістового на-повнення фабули, але й способів адаптації сталих жанрових стру-ктур у комедії Мольєра (дослідники переконливо довели, що у цій п'єсі пародіюються жанрові ознаки пасторальної трагіко-медії). У “Мартині Борулі” І. Карпенка-Карого комедійні пере-петії з невдалим сватанням шляхтича Націєвського до дочки переконаного у дворянському статусі Мартина Борулі Марисі увиразнюють мелодраму розвінчання ілюзій. Пародійна дотич-ність до мелодраматичних штампів особливо відчутна у сюжеті уявного поєдинку із шляхтичем Красовським, якого подумки Боруля ледве не запроваджує до Сибіру. Пародійність досягаєть-ся засобами імплікованої у самохарактеристиках Мартина Бо-рулі іронії, особливо у його прагненні дотримуватися справж-ніх “дворянських порядків” (“Безпремінно заведу такий поряд-ок: чи прокинувся, чи ні, а буду лежать до сніданку” [152, 311]). Пародійна кульмінація набуває ознак гротескності й фарсу: Бо-руля за порадою Гервасія спалює всі документи, що підтверджу-ють його право на дворянство. Причому “дворянство” у гіпер-трофованій фобії героя набуває ознак загрози для життя.

**Гервасій.** ...Послухай мене: спали всі бумагаи, щоб і не свер-біло, бо ти слабкий на дворянство і умреш від цієї хвороби [152, 328].

Комедійний прийом повернення героя до свого справжнього первісного статусу (“...Тисяча рублів згоріла, половина хазяйства пропала, і все-таки — бидло” [152, 330]) виявляє пародійно-іронічну модальність хибної самоідентифікації героя, що і увиразнює фарсові ознаки розв’язки.

**Мартин.** ...Чую, як мені легко робиться, наче нова душа сюди ввійшла, а стара, дворянська, попелом стала. Візьми, Омельку, попіл і розвій по вітру!..

**Омелько.** І що б то було на цигарки віддати! [152, 330]

Помітним засобом трансформації елементів *мелодрами у фарс* через артикуляцію комедійної домінанти очевидно була сатирична тенденційність, спрямована на викриття характерів “міщанського середовища”. Скажімо, у комедії М. Старицького “Перемудрив” сатирично-викривальне зображення характерів крутія адвоката Хропка, який також прагне стати дворянином, та інтригана-лицеміра учителя-недоучки Печериці, що, перевершуючи крутість Хропка, продає леваду Тхорихи, супроводжується мелодраматичним фіналом на зразок сльозної комедії або комічної опери: Хропко розчулюється під впливом захисту сина Сашка, який одружується з наймичкою-приймачкою, а дочка — із мужицьким сином Грицьком. Зауважимо, що прийоми сюжетної будови комедійно переосмислені у п’єсі і підсилені знов-таки фарсовим забарвленням у сценах залицяння Хропка до приймачки Пріськи, у розмовах з глухим дідом-пасічником і т. п. Таким чином, комедійно-викривальне начало п’єси артикулюється через застосування мелодраматично-фарсових прийомів розвитку дії, у якій також розпізнаються пародійні інтенції, хоча і на маргінесі глядацького сприйняття.

Досить часто пародійна імплікація мелодраматичного начала у комедійну п’єсу відбувалась унаслідок незвично інтерпретованої мелодраматичної інтриги з виразною іронічною модальністю і підкреслено театральною умовністю. Причому, переважно за основу сюжету бралась інтрига, яка легко розпізнавалась глядачем через типовість її застосування у творах неіронічної модальності. Так, скажімо, у драмі Б. Грінченка “Неймовірний, або Чоловік та жінка без віри не спілка” відчувається пародійне дистанціювання дії від очікуваного розвитку конфлікту, в основі якого — мотив ревнощів. Молодий селянин Юрко Тирсенко ре-

внує свою дружину, Докію Гринківну, розгортається драматична інтрига через наклепи писаря, який невдало залицяється до Докії та її сусідки Химки, яка свідомо наговорює на неї, тим самим зберігаючи прихильність писаря. Нагнітання подій, дублювання інтриги через розголос подій сусідками підсилює мелодраматичне очікування; навіть створюється певний ефект прогнозування розв'язки. Впізнавані завдяки численним трагедійно-драматичним реалізаціям у відомих п'єсах деталі інтриги відтворюють іронічно-комедійне забарвлення п'єси, яка все більше нагадує *водевіль*. Серед таких деталей варто згадати підказку баби Килини, що у писаря є вишита Докією сорочка. Натомість розв'язка є справжньою фарсовою *пародією* на *мелодраму*: писаря і Химу підловлює на брехні Євген, товариш Юрка, якого також намагалися втягнути в інтригу.

Отже, чинники мелодрами (морально-дидактична тенденційність, емоційне напруження сцен, трансформації позитивних і негативних героїв і т. і.) нерідко ставали відповідним матеріалом для гри та іронічного переосмислення у п'єсі. Почасти це іронізування усвідомлювалось драматургами, у зв'язку з чим з'являлась несподівана жанрова вказівка до п'єси. Так *драматичний малюнок (сцена)* на дві картини М. Сластіна “Знайся кінь з конем, а віл з волон” має підзаголовок *трагі-комічний етюд у двох картинах*. Написання через дефіс обох основ у слові “трагі-комічний”, очевидно, свідчить про свідоме відштовхування двох начал у авторському світобаченні, і це також слугувало основою для пародіювання.

В основі сюжету — ситуація, подібна до залицянь гоголівського Хлестакова (удаваного чиновника) до дочки і дружини городничого. Іронічний план створюють репліки в бік претендента на шлюб з Галею, дочкою міщанина Кропивки, повітового писаря Маєрова, якого сприймають за поважного чиновника.

#### **Маєров:**

“Что же касается меня, то я уже по уши влюблен (*в сторону*) в ея придане...” [317, 23].

Слід зазначити, що інтерпретація комедійних сюжетів, зокрема сюжету гоголівського “Ревізора”, давала можливості для іронічно-пародійного сприйняття самого жанру мелодрами, водевіля. До речі, ця традиція закладалась ще Г. Ф. Квіткою-Ос-

нов'яненком. Достатньо згадати його комедію в п'яти діях “Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе”.

Подальша дія п'єси М. Сластіна розвивається як відверте вимагання грошей Маєровим у Кропивки, причому глядачеві із монологу Маєрова відомо, що його можуть відправити у тюрму за розтрату казенних грошей. Алюзійними видаються сцени апофеозу брехні і, особливо, німа сцена після того, як Урядник оголошує постанову про арешт Маєрова. У розв'язці помітно акцентується дидактична сентенція, типова для *водевілів*, яка і виснесена у назву п'єси.

Це наближує подібні п'єси до *дидактичних комедій* Ренесансу. Зокрема, *моралізм* п'єси був *невід'ємним елементом комедій* Лопе де Вега, про що у своїх спостереженнях писав Д. К. Петров: “Дидактичний елемент *El desconfiando* — центр, навколо якого розгортається вся інтрига. Але частіше буває, що автор обирає моральний заголовок, нібито має певну мету, але не підкреслює, не розвиває мотиву і, після двох-трьох варіацій, повертається на второвану стежку любовної комедії” [271, 152]. Саме так пояснював Д. Петров невідповідність змісту комедії дидактичному заголовку.

Комедійне начало виявляється у мелодрамі переважно крізь іронію висловлювання внаслідок невідповідності між виголошеним і тим, що мається на увазі, у площині гри між знаком та сутністю. Як правило, це відповідає комедійному драматичному конфлікту між вербальним та ситуативним, що реалізується у стосунках індивіда з соціумом. Цей тип “вербально-ситуативної” іронії (на відміну від структурної, міждискурсивної), властивий класичній комедії і її модифікованим варіантам, спостерігаємо у побутово-водевільних *мелодрамах*, близьких до *міщанської драми*. У таких п'єсах комедійне стає домінуючим жанровим началом, мелодраматична основа ж набуває пародійного очуження.

У *комедії* В. Товстоноса “Культурна місія” зовнішній принцип організації сюжету відповідає мелодраматизму “міщанської драми”: використовується казковий мотив “наговірної води” з метою примусити актора Роздольського, квартиранта у міщанина Бондаренка, “розкрити душу” на предмет бажання (чи небажання) одружитись з Тасею Бондаренківною і стати справжнім міщанином. Комізм ситуації виникає внаслідок того, що актор

навіть не підозрює про подібні експерименти над собою. Новий план іронії виникає ще й на вербальному рівні і нагадує прийом *комедії ситуації dell'arte*; репетицію Роздольського Бондаренко з дочкою приймають за його справжнє висловлювання під впливом “наговірної води”. Таким чином, оголюється невідповідність між дискурсом акторської гри і очікуваним ефектом сповіді. Виникає характерний для комедії паралелізм: тепер Бондаренки не уявляють справжнього змісту ситуації і сприймають очікуване за дійсне. У фіналі п’єси виникає ще один план іронії, навіть пародії, над мелодраматичним аранжуванням і над тим пафосом казкового, що пов’язаний з мотивом привласнення нечистою силою людської душі і прагненням її відстояти. Найвиразніше це проривається у цілком серйозній реакції Роздольського на повідомлення Тасі про те, що за порадою дяка батько збирається зимою викупати його в ополонці. “Щоб, значиться, його уся кумедіянська нечисть зскочила” [352, 5].

**Роздольський.** ...“В мене всього тільки і є що душа, і я хочу бути над нею хазяїном!” [352, 10].

Увиразнюється дистанціювання між міщанським сприйняттям Бондаренків і риторично-піднесеним проголошенням “культурної місії” на ниві акторського служіння, внаслідок чого пафосність антрепренера Никаноровича набуває пародійно-фарсових ознак. Тобто, в основі сюжетної організації — досліджений А. Бергсоном принцип інтерференції (накладання двох ситуацій: гри Бондаренків за допомогою “наговірної води” і вибору Роздольського, який, по суті, повернувся до своєї акторської сутності).

Іронія виникає внаслідок увиразнення невідповідності двох дискурсів. Пафос хибної трагічної іронії утворюється через опис повернення Роздольського до “культурної місії”, причому використовується подвійне вербалізоване “програвання” ситуації, подвійна іронія (**Никанорович.** Не згадуйте лихом кумедіянщиків, чи то пак, служителів культурної місії) [352, 24]. Таким чином, комедійна іронія актуалізується внаслідок розбіжності між проговорюванням ролі (чужого слова) та сприйняттям її міщанським середовищем як власної сповіді.

Пародіювання мелодраматичного розвитку дії відбувалося почасти внаслідок іронічного увиразнення примітивізму комедії

положень. Причому драматурги вдавалися до несподіваного повороту комедійних ситуацій, зокрема, відомого принципу виявлення зворотної сутності того чи іншого стану героя. Скажімо, у *трагікомічному етюді* в одній дії М. Кропивницького “Лихо не кожному лихо, — іншому й талан” створюється іронічне осторонення сюжету, в основі якого — типовий комедійний любовний трикутник. Дотепність конфлікту виявляється через абсурдність ситуації: попри благаання Пріськи відвернути кохання паламаря Невсіха Невтиховича і привернути її любов до Данила, героїня прихильна до паламаря, але справжньою причиною її “страждань” є кіска паламаря (“Відверніть же мене від паламаря та приверніть до Данила, бо зажене у труну мене отой мишачий хвостик”) [177, 373]. Гротескно-метонімічне утворення (“кіска”) стає засобом знижувальної характеристики, що підкреслює антигероїчність паламаря. Згадаємо, що у *мелодрамі* через випробування, зняття маски і т. п. доводиться справжній статус героя.

Трагікомізм становища паламаря (його переводять у інший ранг, внаслідок чого кіска зрізається) стає предметом іронізування у п’єсі. Цьому сприяє риторика висловлювань “скорбляще-го” паламаря (“Но смирюсь перед судьбою непобідимою, хоч і знаю, какое мое скорбное сердце вопіюще на секретні стражданія!..”) [177, 377].

Іронічна модальність створюється через неочікувану розв’язку: Пріська вимагає кохання розстриженого паламаря. У такий спосіб пародіюється сюжетна схема і характер інтриги комедії-мелодрами, оскільки формально дотримано усіх вимог цього жанру, але у композиції, невідповідності очікуваних за вимогами жанру подій реальному розвитку дії, специфіці висловлювання... відкривається відверто іронічний план. Це створювало сприятливі умови для визрівання іронічної комедії в межах мелодраматичної фабули, яка, за спостереженнями Н. Фрая, може виступати як “інтелектуалізована пародія на мелодраматичні прийоми”, спрямована проти самого духу мелодрами, проти абсурдності її прагнень визначити ворога суспільства через вираження хиб самого суспільства [387, 246]. Акцентуація іронічного дискурсу виявляла наявність різних жанрових начал у п’єсі, які дисонували між собою. *Пародією на мелодраму* є, по суті, драма С. Черкасенка “Жарт життя”, драматичне висловлювання у якій

характеризується синтетичністю: іронія над *мелодрамою життя* і *водевілем* увиразнює *трагікомізм* ситуацій. В основі драматичної колізії — типowo *мелодраматичні сюжетні кліше*, в яких розпізнається модель чарівної казки. Іронічне сприйняття фабульних кліше мелодрами містять ліризовані репліки героїнь, невідповідність яких дійсності викликає пародійне знижування фантазій двох сестер.

**Наталя.** А часом мариться... чи то сад шепоче мені дивну казку, ніби це стародавній зачарований замок, ми — дві царівни в нім, тато лихий чарівник, що полонив нас у життя й посадив за ці мури високі, Жорж — дикий Карло, а Хацкель — вірний пес чарівників [411, 7].

Казкові візії пародійно співвідносяться з прийомом відкриття сутності персонажів, навіть із зриванням масок, які і визначають розвиток інтриги.

Порушенню зав'язки відповідає залучення до розмови садівника, а згодом Володимира, сина управителя Хацкеля, який готує себе до іспиту на атестат “зрелости”. Появу Володі випереджає оцінка героїнь “кумедний”. Подібно до чехівських персонажів, Володя усвідомлює трагікомічний розрив між своїми пориваннями і визначеним єврейською національністю місцем у суспільстві. Він учить непотрібну для спілкування грецьку мову, що викликає у сестер сміх: так виникає уявлення про ізоляцію Володі в середовищі (він приречений бути ізгоем, власне, як і чехівський Петя із “Вишневого саду”). Це позначається і на його мовній партії. Поступово Володя стає ініціатором полілогу, його розлогі монологи-виступи насичені пафосом заклику до звільнення від умовностей і стереотипів оточення. Риторика промов героя запалює його, і він позасвідомо зростає у власному мовленні до образу пророка. Тим-то й обумовлені розлогі, досить-таки штучні висловлювання Володі, що, поза сумнівом, уповільнюють рух драматичної дії, надають тексту п’єси зайвої риторичності.

Трагікомічна постать Володі знижується з появою у п’єсі його своєрідного водевільного двійника, колишнього провінційного актора, нинішнього конторщика у Білашевім маєтку Зайця, що називає себе за театральним псевдонімом Журбін-Коханський. Комічний ефект викликає неспіввіднесеність між уявленням ге-

роя про себе (Прометей, володар дум і сердець...) і його сутністю та місцем у суспільстві. У висловлюваннях Зайця виявляється пародійне піднесення героя у власній уяві. Гра словом викликає ефект хлестаковщини: колишній актор у захопленні у стані натхненної гри відчуває себе фактично тим же пророком для оточуючих, що і Володя.

**Заєць.** ...Поклонників своїх я рахував тисячами, оваціям, оплескам, вінкам, дарункам не було краю, театр стогнав, зливаючись в однім велетенським акорді вітання. Верхи суспільства вважали за честь бачити мене в своїх вітаннях..." [410, 33].

Водевільно-мелодрамний характер цього персонажа виявляється у діалозі з Наталею. Зіштовхуванням двох людей з несумісним типом мислення створюється діалог-непорозуміння — типовий елемент *мелодрами*. Полісемантичність слів дозволяє драматургові досягти комічного ефекту, чим досягається і загострення інтриги: увиразнюється прагнення Зайця до збагачення і виявляється нереалізоване бажання Наталі задовольнити духовні потреби.

**Заєць.** Мені теж здається, що... хм... треба уникати того... е... е... ну, гострих конфліктів з батьком. Може статись, що... коли життя зрадить... потрібна буде батькова допомога... Він дуже багатий і, коли ви зараз нехтуєте згарячу цим боком справи, то щоб не каятись потім.

**Наталя** (*тихо сміється*). Каятись?.. О, я не каятимусь! Я маю те, що мені потрібне.

**Заєць** (*зрадівши*). Так? Це інша річ.

**Наталя.** Багатство?.. Ха-ха-ха!.. Я вже багата, досить багата, щоб почати нове життя... [410, 37].

Типово водевільним у структурі дії є прийом розвінчання або деідентифікації героя: у кульмінаційній сцені нездійсненої втечі (Заєць розчаровується у багатстві Наталки і стає посміховиськом для Білаша) розкривається несумісність героя з виміряним Наталкою образом лицаря. Психологічний та ситуативний водевіль ускладнюється драматично загостреною розв'язкою: прибуває ігуменя, що має забрати дочку Білаша у монастир. Отже, типово *мелодраматична* інтрига, персонажі, характер дії, ... на-

повнюються у п'єсі С. Черкасенка “Жарт життя” іронічно-пародійним змістом, що наближає твір до *трагікомедії*, навіть, *трагіфарсу*. Ця ситуація створює ефект пародійного дистанціювання від *мелодрамно-водевільної структури з елементами ліричної драми*. Показовим щодо жанрових вимог трагікомедії є і заключний вирок Хацкеля Білашеві “Ви самі довели своїх дітей до того, що вони вже мусять тікати, то самі й винні” [410, 56].

*Фарсове* начало найбільш виразно відчувається у досить популярних на рубежі століть пародіях на *мелодрами адюльтера*, сюжет яких будувався навколо руйнування родини внаслідок подружньої невірності. Ця тема, за спостереженнями Е. Бентлі, найбільш відповідає жанровій сутності фарсу у світовій літературі [22, 211].

На зламі століть комедійно-фарсова домінанта виявлялась у тих *альковних мелодрамах*, які водночас містили пародію на *психологічну драму*. За наявності гострої інтриги у таких п'єсах практично усувався “внутрішній” конфлікт. Подібні явища властиві, скажімо, драмі Л. Яновської “Огненний змії”. Фатальна приреченість відверто зрадженої чоловіком героїні, Лідії Костянтинівни, сприймається як пародія на драму (трагедію) з поглибленим психологізмом характерів. Асоціативна персоніфікація фатуму з образом “вогненного змія” посилює фарсове “зниження” через пародійність стилізованих напашувань.

**Лідія Костянтинівна.** (*Кілька хвилин як непритомна, отуманіла, раптом приходить до пам'яті*). Огненний змії! Не втечу я од його. Не сховаюся. Не постачить сил моїх... Нема порятунку. (*Йде спішним кроком до шафи, одчиняє, дістає пляшечку з отрутою, випиває*). [438, 58].

Трагізм розв'язки набуває *фарсового забарвлення* внаслідок відвертої *мелодраматизації дії*: неможливості двозначного трактування певних вчинків персонажів, відсутністю так званої “психологізації характерів”, порівняно, скажімо, із п'єсами В. Винниченка. Герої, по суті, є маріонетками, які пересуває драматург відповідно до сюжетної схеми.

Переконливим свідченням фарсової інтерпретації пародійованого комедійно-мелодраматичного сюжету стала також *комедія-фарс* Л. Яновської “Четверта аксіома”. Закохана у іншого, героїня за порадою примадонни театру *фарс* розігрує ситуації,

які повинні відвернути кохаючого чоловіка від неї. У структурі дії легко розпізнається дзеркальне пародіювання: випробовуються прийоми флірту, які мають призвести до зворотного ефекту. Підкреслено театральна умовність гри набуває ознак шаржу, завдяки чому *комедійно-мелодраматичний сюжет* трансформується у *фарс*.

Таким чином, зближення комедійного і мелодраматичного начал в українській драмі цього періоду відбувалось переважно у межах мелодраматичної домінанти, про що свідчить хоча б жанрове визначення “мелодрама-фрашка”. Порушення балансу цих двох начал в межах драматичного тексту вело до появи ознак іронічної драми і трагікомедії. Артикуляція комедійних ознак у подібних п’єсах давала ефект трансформації мелодрами у фарс.

### 3.2. ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ САТИРИЧНОЇ КОМЕДІЇ У ДРАМУ

Поряд з надзвичайною популярністю розважально-видовищних п’єс (за свідченням Д. Антоновича, переважно водевілів та комічних опереток) в українській драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століть все помітнішою стає соціально-психологічна тенденційність, властива комедіям звичаїв або характерів. Причому викривально-сатиричне спрямування драматичного дискурсу відчувається не лише (порівняно із класицистським каноном) у комедіях з більш-менш виразною жанровою домінантою, але і у тих, що містять певну жанрову реакцію на *мелодраму*, *фарс*, *іронічну драму*. Взагалі надзвичайно продуктивним способом артикуляції сатиричної тенденційності у близьких до комедії п’єсах цього періоду можна вважати інтеграцію жанрових особливостей *мелодрами*, *комедії*, *фарсу*, *водевілю*, *комічної опери (оперетки)*, *трагікомедії*, *трагіфарсу* в одному тексті. Застосування сюжетних, структурних кліше-маркерів дозволяло не лише вдало поєднувати, але і трансформувати жанрові ознаки у *драмах*, які загалом публікою сприймалися як *комедія*. Поряд з тим у п’єсах В. Винниченка, А. Володського, М. Кропивницького, І. Карпенка-Жарого, С. Черкасенка, Г. Цеглинського, Л. Яновської спостерігається іронічно-пародійна інтерпретація

сталих жанрових стереотипів, імплікованих у різні типи драматичного висловлювання.

Іронічно-пародійному остороненню підлягало у комедії мелодраматичне, водевільне чи, навіть, трагедійне начало, імпліковане у відповідних типах висловлювання. Цілком зрозуміло, що пародійно-іронічна рецепція певного типу висловлювання (фабули, інтриги) змінювала загальну модальність всієї комедії, яка набувала сатиричного спрямування.

У порубіжний період спостерігається пародійна орієнтація української комедії на сюжетно-структурні ознаки античної трагедії, на відомі античні міфи, жанри *драми-дискусії*, *міщанської трагедії* (*драми*), *водевілів* тощо. Слід згадати, що ця архетипна традиція закладалась ще у сатиричній комедії Арістофана, коли комедія загалом сприймалась як пародія на трагедію. Герой трагедії або міфу опинявся у травестійованій, “перелицьованій” ситуації. За спостереженнями В. Ярхо, відомим принципом афінської міфологічної комедії IV століття стало “...пародіювання міфу, зведення його персонажів до рівня повсякденності: внаслідок зіткнення героїчних завдань, що постали перед Ахіллом або Одиссеєм, з побутом виникав комедійний ефект” [445, 51].

Пародіювання трагедії або трагічного не лише складало сюжетну основу п'єс, скажімо, як у відомій комедії “Жаби” Арістофана, але і визначало модальність висловлювання через викривально-оцінювальні інтенції. Ще більш виразно тенденція до пародіювання трагедії і міфу простежується у мольєрівській комедії, сатиричне начало якої набуло статусу жанрової визначеності. Мольєрівська комедія передає більш складні, ніж у античній комедії, стосунки між комедійним та сатиричним началом. Варто врахувати застереження М. Кургінян щодо суттєвих невідповідностей пафосу і форми античної комедії жанровим вимогам сатиричного способу розв'язання конфлікту. Для структури комедії принципово важливим є те, що конфлікт вирішується в межах даної ситуації. Сатирично представлений конфлікт в процесі дії не виправляється і не змінює висхідного становища та позиції, “...але все більше розкривається сатиричними засобами його сутність” [191, 286]. Дії персонажів сатирично спрямованого твору вирішують конфліктну ситуацію не шляхом її зміни, але внаслідок її виявлення та викриття. Таким

чином, на думку дослідника, вже за часи мольєрівської комедії виявляється здатність цього жанру легко синтезувати інші жанрові начала, зокрема сатиричне, внаслідок чого сатирична комедія сприймається як сталий жанровий різновид. Лише умовно, враховуючи генезу жанру комедії, дослідникам вдається довести первісну жанрову окремішність комедії і сатири. Сатирично-викривальний пафос російської класицистської комедії (напр., “Бригадира” Фонвізіна) виявлявся внаслідок травестіювання структури повчальної (моралізаторської) *міщанської драми*, від традицій якої вона пародично відштовхувалась [135, 127]. Зокрема у п’єсі І. Крилова “Тріумф, або Підципа” відверто травестіюється структурний канон класичної трагедії у гротескному шаржованому плані, завдяки чому літературна пародія набувала властивостей соціально-політичної сатири [135, 161].

Орієнтація на канони класицизму своєрідно виявляється в українській драматургії зламу ХІХ — початку ХХ століть. Пародіювання структурно-сюжетних ознак *трагедії, драми ідей, міщанської трагедії (драми)* доби класицизму розмивало обрії жанрової визначеності *комедії*, у якій все чіткіше виявлялися процеси порушення жанрової визначеності драматургії. Цілком слушно А. Краєвська помітила, що у польській комедії початку ХХ ст. артикулюється генетичний зв’язок жанрів, внаслідок чого комедія здобуває жанрові перспективи трагедійного висловлювання [473, 19]. Найбільш виразно ці процеси простежуються у 20-30-х роках ХХ століття, коли в українській і в польській драматургії утворений на основі комедії *фарс* з його абсолютною умовністю фікційного світу став носієм трагізму [473, 11]. На відміну від *фарсу комедія звичаїв*, у якій найбільш послідовно виявилась сатирична тенденційність внаслідок пародіювання жанрових стереотипів, завжди акцентувала увагу глядача на умовності переходів між відтворенням дійсності і літературною конструкцією візійного світу. Межа між фікцією і реальністю, до якої безпосередньо апелює сатира, послідовно зберігається у комедіях Г. Цеглинського, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, С. Черкасенка, Л. Яновської та ін. Травестіювання міфологічного сюжету стає засобом сатиричного викриття звичаїв тогочасного суспільства у комедії Г. Цеглинського “Аргонавти”. Травестіювання фабули “високих жанрів” (героїчної місії “ар-

гонавтів” давньогрецького міфу, що відповідала б змаганням з долею виключної особистості трагедії або драми) реалізується у пародичному зображенні вояжу героїв комедії (нещодавніх “вихованців” богословського факультету) для здобування золотого руна — посагу багатих наречених. Іронічного забарвлення через легке розпізнавання набувають імена “вихованців” — аргонавтів Язона та братів Діоскурів (Кастора і Полюкса), які взяли собі псевдоніми через програш у карти, тобто, через комедійну ситуацію приховування або, навіть, втрати власного імені. Відповідно до *комедії ситуації* розвиток дії відбиває негероїчність вчинків персонажів п’єси. Міркування Язона увиразнюють пародичне віднесення сюжету до міфологічного наративу і пафосу драми або трагедії.

**Язон.** На нас звернені очі цілого світа, ми не можемо спроне-віряться своїй місії і своїй славі. Візьми собі таку лялечку, що скажуть? От десятки літ їздив, а таке чудо знайшов. Одиссей блукав літ двадцять, але за ким? За Пенелопею. Пам’ятаєш ту славу Пенелопею, за котру ти стільки трійок набрався? (З погордою, показуючи наліво). Aber das, mein Lieber — ist nichts [410, 264].

У структуру дії вплітається суто водевільна інтрига: бідна своячениця Мирських Омелька переконує “вихованців” у тому, що саме вона, а не дочка священика Мирського Марійка успадкує все майно. Подальший розвиток дії нагадує *міщанську драму*. Пародіювання помітно зберігається внаслідок двоплановості п’єси: комедійно-сатиричне викриття справжніх намірів “вихованців” відбувається одночасно з морально-дидактичним резонансом одного з випускників, Софрона Думки, який реалізує власні ідеали доброчинства в парі з Марійкою. Пародійне віднесення до ознак *міщанської драми* доби класицизму з характерною для неї раціонально-дидактичною спрямованістю дії, відвертістю ідейних засад і т. п. реалізується передусім внаслідок комедійного обігрування прізвиська, яке дали “вихованці” Софрону, — Мелхіседек. Це ім’я біблійного царя іудеїв слугує алегоризуючим концептом праведності, доброчинства, перекладається як “Голова вічних ангелів та виконавець есхатологічної покари” [232, 135].

Ідея трагедійованої помсти здійснюється Софроном через

розкриття намірів “вихованців” Марійці і виголошування ним сентенції щодо фатальної детермінованості аморальних звичаїв і поведінки. (“Так робили наші батьки і ми так робимо” [410, 273]). Розвінчання сподівань аргонавтів у фіналі супроводжується комедійним виявленням ілюзорності, закладеної у зав’язці інтриги лихваря-вірителя Порфірія Кармановича, який і запропонував “вихованцям” здобути “золоте руно”. Попри його сподівання, з Марійкою одружується Софрон Думка, “...який йому і сотика не винен”.

**Порфірій** (*до аргонавтів*). І ви дались такому дудикові в поле вивести? А сором, а казка? [410, 286].

Таким чином, травестіювання міфологічного сюжету, пародійне віднесення до *міщанської драми* доби класицизму сприяє викривально-сатиричному спрямуванню комедії та артикуляції в ній драматичного начала. Зауважимо, що жанрова специфікація *драми* була осмислена драматургами доби класицизму і Просвітництва. Д. Дідро виводив генезу драми із *серйозної комедії*, яку він і назвав “*міщанською драмою*”: “До цього часу в комедії відтворювали переважно характери, а суспільне становище було лише аксесуаром; необхідно, щоб на перший план висувалось суспільне становище, а характер став аксесуаром” [99, 191]. Термін *драма*, за спостереженнями П. Паві, зазвичай відносять до психологічно-нравоописових п’єс, у яких виявлене викривально-сатиричне начало [486, 105]. Вже у комедіях Бомарше з’являються ознаки *драми*: артикулюється установка *драми* на поступове з’ясування характеру суспільних стосунків (звичаїв), тенденції “...мирного, але непереборного вrostання нових суспільних відносин до старого укладу” [191, 298]. За спостереженнями М. Кургінян, впроваджена за часи Просвітництва *драма* не будується на змішуванні комедійної і трагедійної структури; вона вимагає затушовування обох принципів уже у тому смислі, що пафос наступу на висхідну ситуацію, перетворення або вирішення її змінюється утвердженням існуючої ситуації у її потенційних можливостях, виявленню яких заважають лише вільні і мимовільні помилки героїв [191, 301].

Зрозуміло, що саме у *комедії звичаїв* все помітніше виявлялось драматичне начало, пов’язане із сатиричним спрямуванням *комедії рубіжу* XIX — початку XX століть. Часто сатирична мо-

дальність української *комедії* досліджуваного періоду посилювалась унаслідок пародійовано-іронічного осторонення, водевільної інтриги. Це пов'язано з походженням водевілю із сатиричних пісень (куплетів) [Див. 306]. Згадаємо принагідно, що, за спостереженнями В. Сахновського-Панкеева, в основу водевільної інтриги бралась анекдотична побутова ситуація, випадковий збіг обставин, через що герой з'являвся у несподіваних обличчях (*водевіль з перевдяганням*); підкреслена театральність давалась взнаки через наявність у розв'язці повчального куплету, спрямованого до читача [306, 163-168].

Пародія на водевільну інтригу стала структурною засадою багатьох комедій О. Пчілки, Г. Цеглинського та ін. Не випадково у комедії Г. Цеглинського “Торгівля жемчугами” О. Маковей спостерігав водевільний принцип обмінювання партнерами, як у кадрілі. Мається на увазі обмін героями Борисом Бігунцем і Симеоном Головкою — об'єктами залицяння.

Перипетія містить типовий прийом *комедії інтриги*: донька пана Калитки Ольга, що виконує функцію проголошувача дидактичних настанов автора (як у комічній опері Просвітництва), пропонує спрямувати інтригу у передбачуване русло: оголосити, що Головка позиває Бориса, і тим самим змусити Бориса одружитись з Марійкою. Відповідно до вимог *водевілю* або *комічної опери* Головка і Борис намагаються вдруге повернути прихильність Ольги і Марійки, причому пародійно закладається мотив героїчного подолання суперника: імітується повернення Б. Бігунця до Марійки і усунення супротивника — Головка. У межах цієї “зовнішньої” водевільної лінії розгортається ще й внутрішня, спричинена тим, що Борис переконує закоханого в Ольгу Леоніда у “справжніх” мотивах тактичних дій Ольги. Примусовий позов до судового процесу Борис пояснює прагненням Ольги “замотати його у фінансових клопотах” і “забити до себе” [410, 329]. Таким чином подвійна водевільна інтрига надає драматичному висловленню іронічної прагматики, внаслідок чого артикулюється сатиричне спрямування комедії щодо звичаїв середовища і водночас пародійно-іронічне відсторонення водевільних прийомів розвитку дії.

Очевидно, найвиразніше сатирично-драматичне начало виявилось у комедії Г. Цеглинського “Шляхта ходячкова”, драматична дія якої будується не стільки на фабулі, скільки на

виявленні внутрішніх зв'язків персонажів, що цілком можна вважати ознакою драми. Викриття внутрішніх, особистісних мотивів вчинків персонажів стає центром колізії. У “Шляхті ходячквій” пародійно увиразнюється водевільна ситуація залицяння писаря Воронінського до дочки префекта Антіна Розумовського Франі для завоювання влади у шляхетському середовищі. В межах цієї водевільної сюжетної лінії розгортається інтрига навколо переобрання префекта Антіна Розумовського. Засобами сатиричної самохарактеристики персонажів не лише викриваються прагнення кожного із шляхтичів, але і характер стосунків між ними. Прийомом розвінчування слугують історії гербів шляхтичів, які виявляють внутрішню спорідненість їхніх прагнень здобути посаду префекта (до речі, викриття справжніх намірів героїв є сталою ознакою сатиричної комедії). Засобами сатиричної оцінки стають у п'єсі монологи Розумовського, саме прізвище якого вказує на персонажа серйозної повчальної комедії класицизму. Взагалі в цей період простежується досить послідовна тенденція називати близькі до драми п'єси з їдкою викривальною сатирою на міщанське середовище або вимираючу аристократію *комедіями*. Саме цю закономірність помічає на матеріалі польської драматургії Р. Таборський, увагу якого привернуло явище драматизації комедії кінця ХІХ — початку ХХ ст. [507, 19]. Спираючись на такий погляд, інша дослідниця польської модерністської комедії Д. Ратайчакова доходить висновку, що на зламі віків “комедія складає лише компонент драматичної візії дійсності...” [490, 526].

Подібно до драми у *комедії звичайв* рубежа століть все помітніше план вигаданого світу виводиться на маргінес глядацького сприйняття або ж створюється враження його відсутності. Як правило, це пов'язувалось із виразною артикуляцією сатирично-викривального начала, епізацією *комедії*. Так у *комедії* А. Крушельницького “Орли” застосовано структуру полемічної драми-дискусії або *драми ідей* з виразним протистоянням двох непримирених позицій. Ця структура відповідала такому розповсюдженому різновиду сатиричної драми, як *комедія-памфлет*. Драматичне протистояння двох життєвих позицій адвоката Роговського і отця Карповича, які ведуть передвиборну боротьбу між собою, розкриває ілюзорність суперечки, що все біль-

ше виявляє єдність їхніх способів життя та їхніх прагнень. Розлогі описові діалоги комедії нагадують *драматичні сценки*, малюнки, які передають звичаї, побут міщанського середовища і духовенства. Комічне змалювання характерів увиразнює розбіжність між риторикою сентенцій про боротьбу в ім'я інтересів народу і обманними вчинками кандидатів, що перекупають голоси виборців. У драматичну дію вводиться персонаж, який коментує події, узагальнюючи однаковість позицій Роговського і о. Карповича. Це депендент із канцелярії Роговського, крутій-резонер адвокат Лобода.

**Лобода.** ...Не один чорт, чи ти вийдеш послом, чи Карпович! Такий для народа хосен із тебе, як і з нього [183, 97].

Постать Лободи є пародією на резонера класицистської комедії: резонування учасника махінацій демонструє комічну невідповідність між проголошеною позицією і поведінкою персонажа. Вся драматична дія спрямована в п'єсі не на вирішення конфлікту, не на повернення героя до висхідної ситуації, втраченого ідеалу (що відповідало б вимогам комедії), а на виявлення вад тогочасного суспільства, хибних намірів героїв, які поступово відкривають істинну сутність ситуації. Саме це, за спостереженнями М. Кургінян, утворює пафос дії у драмі. Викриття пороків Роговського і його оточення сприяють викривальні монологи його дружини, яка виступає справжнім резонером у п'єсі. Навипадково саме у її репліці пояснюється іронічна назва комедії “Орли”.

**Роговська.** ...Хто б не бачив ваших діл, вашої душі, і судив би вас після ваших слів, не міг би найти досить сильного вислову, на означене і склясифіковане нашого революційного духа... Ви нікчемні плазуни!.. Вони орлами буяють, дебатуючи про величню революцію в царстві кнута... Вони — що в душі найобскурянніші з ретроградів — найретроградніші з обскурантів [183, 111].

Розв'язка п'єси не відповідає усталеним вимогам класичної комедії: конфлікт по суті не вирішується, проте увиразнюється його далеко не ілюзорний характер. Розвінчуються сподівання о. Карповича на перемогу у виборах через звістку про те, що поляки висунули свого кандидата Красіцького. Роговський, який

зрікся своєї кандидатури на користь супернику, звинувачує о. Карповича у підлості і дізнається про те, що дружина покинула його. Таким чином, у комедії А. Крушельницького “Орли” не змінюється висхідна ситуація зав’язки, конфлікт не вирішується, причому виявляється далеко не ілюзорний, а закорінений у суспільних механізмах моралі тогочасного середовища характер цього конфлікту. Герой не повертається до справжньої сутності, не досягає загубленого ідеалу, не переживає відродження. Натомість сатирично-викривальними засобами стверджується його незмінність, відтворюється істинний характер ситуації, що покладена за основу конфлікту, рельєфно окреслюються позиції персонажів. Все це переконує у тому, що *комедія* “Орли” більше відповідала б жанровому визначенню *драми*. Тенденція *драматизації комедії* у порубіжний період неодноразово усвідомлювалась дослідниками. Так, розглядаючи *комедію* О. Пчілки “Світова річ”, О. Камінчук зазначає: “П’еса “Світова річ” (1884) в авторському підзаголовку визначена як *комедія*, але комічні елементи присутні тут лише в окремих сценах і репліках другорядних персонажів; за характером зображення подій це *психологічно-побутова драма*” [145, 18]. Зовнішня ситуація *міщанської драми* (з традиційним залицянням багатого чиновника секретаря думи Павлуценка до дочки убогої пані Красовської Саші) ускладнюється тим, що завдяки іронічній інтерпретації ситуацій (прокоментованих служницею Красовських як “світова річ”) створюється своєрідна пародія на водевіль з елементами *фарсу*, наявними у прагматичному обдурюванні закоханої Саші паничем Тамалієм, якого цілком влаштовує одруження Саші з Павлуценком.

Моделювання водевільних ситуацій слугує відтворенню справжнього, прихованого від усіх, становища Павлуценка, якого викриває у день весілля збездечена ним селянка. Пафос дії спрямовано на виявлення та іронічну оцінку пороків тогочасного дворянсько-міщанського середовища через осторонення афористичного коментаря ситуації “світова річ”, по-різному вжитого персонажами твору.

Показово, що у близьких до драми комедіях суто комедійні засоби і ситуації залишаються на периферії сюжетного розвитку, переважно слугують всебічному розкриттю характерів персонажів і створюють певний настрій, іронічну модальність дра-

матургічного висловлювання. Так у загалом близькій *соціально-побутовій драмі комедії* Б. Грінченка “Нахмарило” конфлікт розгортається на тлі описових замальовків, які увиразнюють просвітительське спрямування ідеалів і діяльності народного учителя Тараса Вільхівського. В основі драматичної дії — виявлення наміру дядька Тараса, панка Матвія Шевцова, заробити на громадських грошах за викуп землі, скориставшись одночасно позикою у сільського крамаря Вишкварки, який не знає про дві закладні Шевцова. Конфлікт ускладнюється ситуацією вибору, перед яким опиняються кохана Тараса Марися і її батько, поважний письменний селянин Корній Данченко. Шевцов погоджується продати свою землю за умови того, що Марися вийде заміж за Ілька Шрамченка. Виникає пародійне обігрування жертвності собою героями у ситуації вибору між особистісним і громадським. Корній Данченко робить свій вибір на користь громадської вигоди, намовляючи дочку скоритись необхідності долі: “...Завсігди хтось одбува, як біда прийде. Чим же ти краща за інших?” [82, 175]. Марися зголошується на самопожертву, яка виявляється у розвитку дії цілком ілюзорною. Подальша інтрига (Тарас позичає у Вишкварки гроші і тим змушує дядька відступитись від свого рішення) виявляє моральну перемогу заповзятого та інтелектуально вищого за оточення Тараса, чому комедія і закінчується типовою для *повчальної* або *сльозної комедії* сентенцією.

### Тарас

А то що? Думали, громаду зрадимо? Хіба ж би ми щасливі були громадською бідомою? [82, 228]

На другому плані розвитку основної дії лишаються комедійні суперечки дядька Шевцова із постійно подразнюючим його Сторожем, який резонерствує над обмеженістю пана, виявляючись, подібно до dell'artівських слуг, значно розумнішим за пана. Сторож удавано видає, що не чує або не розуміє пана, і це створює ефект увиразнення комедійної обмеженості Шевцова у ситуативних діалогах-непорозуміннях.

### Шевцов

Та як умницею будеш іти, то поперед мене не лізь, як тоді, а позаду йди.

### Сторож

Хто веде, той і попереду йде. Не ви ж мене ведете, а я вас! А то як же я вас буду керувати? То ж коняку, як загнуждаєш, так і повернеш куди хочеш, хоч і позад неї сидиш. А хіба вас загнуждаєш?

### Шевцов

Що? Що? Ти мене до кінця рівняєш?

### Сторож

О, чого ж би я вас до коня прирівняв? Кінь тварина робляща, слухняна, мовчазна... Хіба кінь лається? [82, 185].

Комізм ситуацій слугує увиразненню сатиричного портрета героя і водночас викриттю сутності поміщицько-міщанського середовища. Варто ще раз наголосити на тому, що в українських *комедіях* порубіжної доби не лише розпізнавались ознаки *міщанської драми (трагедії)*, але і відчувалось пародійно-іронічне осторонення тих ознак.

Так, у комедії А. Володського “Хатня революція” зав’язка відбиває риси *міщанської драми*, але приїзд багатого дідуса Онухрія Максименка докорінно перевертає усталений міщанський світоустрій. Структура дії зберігає традиції “*високої*” комедії класицизму: дід Онухрій здійснює справжню “хатню революцію” у побуті “задриповців”: в очікуванні “духовної” — міщанське середовище Півнів і Коржів не витримує наміру догоджати багатому родичеві. Іронія, безпосередньо представлена у мові персонажів, доповнюється і ситуативно: у третій дії “задриповці” дізнаються про те, що гроші Онухрій заповідав бідним. Недосяжність очікуваного руйнує поведінку міщан, і це перетворює *комедію* на *сатиру*. Пафос викриття закладено у пропозицію Онухрія повести його родичів у театр і показати їм їх життя зі сцени.

**Микола.** І справді. До речі — сьогодні йде міщанська п’еса. Приходьте всі ви — і побачите себе.

**Онухрій (чуло).** Ідіть, любі задриповці! Ідіть! Може хоч трошки тхось та очумається й проснеться в тій берлозі... [63, 60].

Іронія в п’есі виникає внаслідок конфлікту між просвітництвом у широкому розумінні і патріархальним невіглаством, неосвіченістю міщанського середовища. *Комедія* набуває характе-

ру *сатирично-викривальної драми*, з'являється відверте заперечення мелодраматичної модальності саме внаслідок іронії над міщанським побутуванням. Тому помітною стає жанрова *модифікація комедії*, що тяжіє до *соціальної драми*.

Важливу роль у драматургії порубіжного періоду набуває рецептивне спрямування іронії. У нових культурних умовах особливо загострено сприймається розбіжність між написаним авторським словом і тим, як це слово зрозуміє глядач: почасти завдяки невідповідності риторично-трагедійного змісту слів героя їх пародійному характеру. У жарті А. Володського на три дії “Панна штукарка” головна героїня — курсистка Валя, що приїхала до дідка-хуторянина, підкреслено “виломлюється” з оточуючого її міщансько-провінційного середовища. План іронії утворюється між піднесено-риторичними промовами Валі і сприйняттям середовища, насамперед, її дідка Лободи, такого собі Череваня у нових історичних умовах. Але іронія тут подвійна: діалог розраховано на своєрідну оцінку та сприйняття глядача, який безпосередньо “розкодує” текст, виходячи з реалій дійсності. Комічно-пародійна репетиція промови Валі на мітингу стає пародією не тільки на сучасні події життя, але і на певний тип драматичного героя.

**Валя.** Уявіть собі, що тут сила народу... О, Боже! Як я буду говорити? (*з стільця*) “Товариші! Не можу вдержатись і роблю заяву про саме пекуче питання. Про землю...” Дідусю... Не лякайтесь. Це ж я репетирую... Голоси мішаються... стоїть галас, колотнеча... ціла катавасія. Оплески. Різноманітні голоси!.. Галасування!.. Інтересно! (*злазить зі стільця*) Ах, як цікаво [61, 19].

Жахлива реакція Лободи на цей виступ з його позицією “М. Х. З.” (моя хата з краю) пов’язувалась глядачами з певною соціальною позицією.

У другій дії п’єси проявляються засади комедії ситуацій, використано водевільний прийом перевдягнення: Валя, перевдягнувшись наймичкою, йде до Шелягів, син яких хоче з нею одружитись. Валя ж підговорює справжню наймичку Устину перебраться у свій одяг та вийти на побачення з Олексієм Шелягом та Городовим одночасно. Комізм ситуації дозволяє героїні висловити присуд середовищу. Розв’язка набуває трагікомічного ха-

рактеру. Цьому сприяє цитатія заключної репліки Чацького з комедії О. Грибоєдова “Горе від розуму”. Інтертекстуальні алюзії посилюють іронічний дискурс тексту. За спостереженнями Р. Барта, “...іронічний код є не що інше як експліковане цитування “іншого”; він завжди щось афішує і вже самим тим фактом порушує полівалентність, якої варто було б очікувати від дискурсу, що утворений за принципом цитування” [15, 64]. Вирок, що його проголошує Валя, набуває ще одної рецептивної проєкції: він пов’язується з трагікомічною постаттю вигнанця і бунтаря-демагога Чацького. Таким чином, подвійна іронія, що утворюється внаслідок такого “накладання”, набуває функції жанрових трансформацій: стає більш помітним рух *комедії ситуації до фарсово забарвленої трагікомедії*, що у порубіжній долі XIX — початку XX століть нагадувала *сатиричну драму*.

Не випадково ознаки *сатиричної драми* виявлялись у комедіях І. Карпенка-Карого (“Хазяїн”, “Сто тисяч”), М. Кропивницького (“Супротивні течії”, “На руїнах”), що демонстрували трагікомічну або драматичну модальність і фрагментарність будови, властиву *драматичним сценкам, картинам*. Так, у комедії М. Кропивницького “Супротивні течії” представлені окремі сцени міщанського побуту, у яких передається сатиричне протистояння прихильників патріархального невігластва, забобонності, і тих персонажів, які реалізують у “темному царстві” ідеали просвітництва. Перемога ідеалів просвітництва здійснюється не через комедійний розвиток дії, розв’язку конфлікту, комедійні засоби характеротворення, а внаслідок ситуативного збільшення прибічників просвітництва (соцький Прохір Квокчій опановує грамоту за допомогою Надежди), і під впливом повчальної промови панни Ольги, спрямованої на викриття самообману темного люду. Сатиричний пафос комедії І. Карпенка-Карого “Хазяїн” поєднується із трагікомізмом ситуацій і трагікомічною модальністю сприйняття подій (**Калинович**. Такий тяжкий акт твориться в сім’ї, що трагічністю своєю переважає сміх!) [153, 288].

Отже, сатиричний модус української комедії кінця XIX — початку XX століть сприяв трансформації жанру комедії у сатиричну драму, в якій помітно проявлялися способи висловлювання, притаманні трагікомедії.

### 3.3. РУХ КОМЕДІЙНИХ ЖАНРОВИХ ФОРМ ВІД “ДРАМАТИЧНИХ СЦЕН” ДО ТРАГІКОМЕДІЇ

В українській соціально-побутовій драмі кінця ХІХ — початку ХХ ст. внаслідок прагнення всеохопного відтворення дійсності спостерігались порушення у розвитку й організації драматичної дії, зокрема, уведення героїв, не пов’язаних з інтригою. Дія у такій драмі розгорталась нібито без помітної участі героїв, конфлікт виявлявся внаслідок зчеплення кількох сюжетно не пов’язаних між собою епізодів з життя різних верств населення. Загалом попри зовнішню статику дії драматична колізія у таких *драматичних сценах (картинах)* обумовлювалась монтажним принципом об’єднання окремих фрагментів дійсності, які не мали почасти фіксованого початку і кінця: усувались зав’язка та розв’язка. Розмитість фіналу позбавляла *сцени* жанрової визначеності.

Поява жанрової форми *драматичних сцен (картин)* пов’язується дослідниками із складними процесами “розхитування” жанрової системи (в межах драматичного роду) на рубежі ХІХ — початку ХХ століть. Зокрема (за спостереженнями Н. Іщук-Фадєєвої, які вона зробила на матеріалі драматургії О. Островського), народившись у царині *мелодрами, драматичні сцени (картини)* стали своєрідною ознакою руйнування цього жанру: “Агонія мелодрами дала “сцени”, у яких продовжував жити “звироднілий образ трагедії” [383, 253].

Доля *мелодрами* обумовлювалось етологічними завданнями зображення міщанського побуту, на тлі якого розгортається конфлікт соціально визначеного персонажа з випадковими обставинами, ситуаціями. Принципового значення для жанрового змісту *сцен* набувала констатація залежності долі героя від фатуму (рефлекс *високої трагедії*). Згадаємо принагідно, що, на думку Т. Вознесенської, відмінність *мелодрами* від *міщанської трагедії, адюльтерної драми*, якраз і полягає в тому, що *мелодрама* не відтворює реальну дійсність, а створює нову реальність, утопічну реальність п’єси. За її спостереженнями, *мелодрама* “...не відбиваючий, а створюючий світ жанр” [59, 50].

Слід зазначити, що жанрова неоднорідність, нестійкість форми *драматичних сцен* обумовлювалась невідповідністю, а то і дисонансом пафосу і змісту, пафосу і структури дії. Н. Іщук-Фа-

деева зокрема звернула увагу на артикуляцію водночас комедійного начала (у *сценах* зберігаються структурні ознаки *комедії*) та *трагедійного пафосу*: “Паралельно посиленню комічного відбувалось наростання трагізму, результатом якого був трагіфарс” [383, 257]. Через трагіфарсове знижування жанрових вимог *мелодрами* у *сценах* помітно артикулювалась трагікомедійна модальність. Цілком слушно дослідники вважають, що на основі *драматичних сцен (картин)* формувались ознаки жанру трагікомедії.

Редукція конфліктності стала ознакою *драматичних малюнків* М. Кропивницького (“Конон Блискавиченко”, *малюнки сільського руху* у чотирьох діях, “Скрутна доба”, *малюнки* у трьох одмінах, “Голомозий”, драма у двох малюнках, “Старі сучки й молоді парості”, *малюнки сільського життя* у трьох діях, чотирьох одмінах, “Зерно і полова”, *малюнки сільського каламуту* у чотирьох діях, “Перед волею”, *драматичні малюнки* у п’яти діях). У п’єсі “Скрутна доба” розв’язка основного конфлікту (сільська громада, обурена насильством Станового, вимагає пояснень у пана Деревіцького) стає комедійно-водевільною: Деревіцький доводить Становому, що селяни прийшли для “уговору о випасе”. Як у справжній комедії, видається бажане за дійсне і “знімається” конфліктна ситуація, яка перед тим готувалась усім попереднім розвитком дії: виразно нагнітається жах від погромів у першій дії, навіть слуги стурбовані переховуванням майна. Роль сатиричного акценту відіграє у розв’язці цього хибного конфлікту випадковість: Становий заарештовує парубка Харитона, який, як у драматичному жарті, видається хибним злодієм, бо вбігає до Деревіцького із комедійно перевернутими словами про пограбування.

**Харитон** (*хутко вбіга, не бачучи станового*). Чи вже небулі (меблі — *Н. М.*) пограбували? Микишка казав, щоб не ламали небулів та дзеркалів щоб не били!.. [180, 109].

Іронічно закладається нереалізований психологічний конфлікт у сцені культурницьких рефлексій спрямованого до просвітницької діяльності селянина Йосипа, образ якого деякою мірою нагадує горьківського Луку. Внаслідок зіштовхування двох текстів: міркувань про два начала в людській душі, у яких відчутна концепція Ф. Достоєвського (“Правдиво кажуть, що в ко-

жній людині живе два початка — добрий і злий, і котрий котрого подужа, той навіки й опанує нею...”), і Шевченкового тексту, насиченого пафосом соціальної помсти, виникає опозиція “чужого” і “свого слова”, яке шаржує через іронічну профанізацію висловлювання образ героя-резонера. Справжньою іронією просякнута репліка Йосипа щодо творів Чехова та Горького: “А чи будуть переведені оці писателі на нашу мову?” [180, 100]. Імплікована у висловленні полеміка “свого” й “чужого” закладається і у діалозі Деревіцького із купцем-землевласником Супонею, в ході якого формується конфлікт позицій, переконань героїв: про-світницька позиція Деревіцького (“...Ви не знаєте мужика... А я його знаю і певен, що багатьох можна зупинить щирою розмовою і усовістить, бо у багатьох ще живе бог у душі...”) [180, 60] протиставлена відвертому жаху Супоні, що ладен відкупитися від мужика і звинувачує у пограбуваннях, услід за газетою “Похарь”, “жидів” та англичан”. Але цей конфлікт не спричиняє розвитку драматичної дії, а, відповідно до жанрових вимог *драматичного малюнку*, — набуває шаржової ілюстрації у подальших сценах деградації морально здичавілого народу: у прагненні наживи лавочника Микитки, у меркантильних інтересах Мотрі до ухажера Харитона і т. і.

Урешті-решт усувається драматичність у розвитку дії: згідно із епічною статикою *малюнків* потенційні конфлікти набувають іронічно-пародійного трактування у замальовках міщанського побуту. Типовою видається трагіфарсова розв’язка, характер якої проєктивно завдається у драматичному характері зав’язки. Так, наприклад, у *малюнках* у трьох діях “Старі сучки й молоді парості” формально зберігаються принципи комедійного розвитку дії: побутово-психологічний конфлікт між купцем Кирпою і вчителькою набуває ілюзорного характеру (що є ознакою комедії). В основі конфлікту — непорозуміння між купцем Кирпою і вчителькою його сина Сохфією Станіславівною через хибне, неправдоподібне звинувачення сина Яшки. Цей комедійний конфлікт набуває трагіфарсової розв’язки з виразною дидактичною спрямованістю: звинувачення вчительки у рукоприкладстві спростовується через зізнання її учня, сина Кирпи, Яшки, що “...сам роздряпав собі ухо, бо думав таким вчинком збавитись од вчення...” [180, 226]. Виведення ситуації “на чисту воду” відповідно до вимог класичної комедії здійснюється мо-

ралістично налаштованим сином Кирпи Трохимом, який виконує функції трагікомедійного резонера.

**Трохим.** Ви повірили Яшці і заплямили прилюдно чесне ім'я тієї людини, котра надрива грудино по цілим дням, вдовбуючи в голови таких лоботрясів, як наш Яшка, знання, щоб розбудить їх розум і навернуть його на путь добра та чесно́ї праці” [180, 226].

Конфліктність зовнішнього руху драматичної дії усувається майже повністю через трагікомічну (трагіфарсову) розв'язку: Кирпу випадково вбиває лядя од скрині в ситуації народного бунту. Жартовною анекдотичністю відлунює фінальна репліка служниці Фросі.

**Фрося.** ...Не підперли ляди, а вона важка, упала їм на голову, мабуть, здорово забила, бо аж присіли... Я на їх гукаю, а вони держать повну жменю грошей і мовчать [180, 235].

Випадкова смерть героя не означає вирішення конфлікту поколінь, комедійно визначеного у самій назві п'єси. Фрагментарно уривається соціально-психологічна канва конфлікту, спричинена тим, що Музиченко перекупив у Кирпи паровий млин, залишивши його ні з чим. Тим самим вказується на безперервність течії життя і на трагікомізм випадкової абсурдної ситуації безглуздої смерті.

За спостереженнями О. Седової, у *драматичних сценах (картинах)* “...відчуття безперервного перебігу життя” обумовило “розмитість” зав'язки та розв'язки, дискретність монтажної, за способом розгортання драматичної дії, зміни у системі персонажів: “Однією з особливостей “п'єс життя” стає принцип рівноправності у сюжеті всіх основних діючих осіб” [314, 50].

Цілий ряд *драматичних сцен (картин)* в українській драматургії порубіжного періоду відбиває тенденції до реалістичного відтворення плинності повсякденного життя через відповідні характери у типових ситуаціях, переважно міщанського побутування. Серед них передусім п'єси І. Карпенка-Карого “Суєта”. Комедія у чотирьох діях (картинах) та “Житейське море”. Комедія у чотирьох діях (Протяг “Суєти”), “Понад Дніпром”. *Драматичні картини* у п'яти діях; п'єси М. Кропивницького “Перед волею”. *Драматичні малюнки* у п'яти діях, “Невольник”.

*Драматичні малюнки у п'яти діях* (перероблено з поеми Т. Г. Шевченка “Невольник”); п'єса С. Зіневича “Пан Штукаревич або okazія, якої не бувало”. *Сільські сцени* на дві дії і чотири відслони зі співами; вже згадуваний твір А. Ф. Володського “Орися” (В каламутній воді). *Буденні малюнки* з міщанського життя на чотири дії, стилізовані під переспів народної пісні (балади), *драматичні картини у п'яти діях* І. Тогобочного “Душогуби” та його ж *драматичні ескізи* сільського життя на чотири дії “Борці за мрії” (Каїн і Авель), *одноактні малюнки* С. Василенка “В холодку”, “На перші гулі”.

У драматичних *сценах (малюнках)* через фрагментарну дискретну будову руйнується лінійна цілісність драматичної колізії, внаслідок чого спостерігається подрібнення конфліктів, які набувають почасти випадкового, ситуативного характеру; виявляється відсутність центрального протистояння героїв, а то і загалом розмивання конфліктності. Засадничим структурним принципом *сцен* можна вважати неможливість однозначного вирішення конфлікту, оскільки у п'єсі створюється ілюзія незавершеності дії, умовного припинення одного (чи кількох) її фрагментів.

Драма А. Володського “Орися” (В каламутній воді). *Буденні малюнки* з міщанського життя на чотири дії” загалом структурована таким чином, що характеристики хиб міщанського побуту чергуються з ситуативним розвитком подій. Звичаєво-описові діалоги колезького регістратора Карпа Хабаревича з кумою Лизаветою Грабихою, що відбивають вади тогочасного суспільства: хабарництво, пристосуванство, шахрайство... послідовно випереджають розвиток подій майже у всій першій дії. На тлі цих описових діалогів розгортається водевільне залицання Хабаревича до Орисі, інтриги Грабихи, яка, по суті, “перепродає” Орисю канцеляристу Іллі Мороці.

Характер Орисі розкривається у майстерно виписаних комедійних сценах залицання прикажчика Юрка до Параски, сценах “освіти” городською наймичкою Параскою недосвідченої у крутійських витівках Орисі (анекдотичні розповіді про “образованих мух”, позичка зароблених Орисею грошей...). Проективно намічена в тексті ще одна сюжетна лінія не реалізованого у дії, скоріше, можливого у майбутньому кохання освіченого постояльца Хабаревича Андрія Горленка до Орисі. У комедійній

за формою і трагіфарсовій за змістом сцені підступного звинувачення Орисі в крадіжці каблучки Марти, дружини Хабаревича, Горленко доводить Марті порядність Орисі і заявляє, що готовий взяти Орисю за дружину. Трагікомічною тональністю позначене у розв'язці драми вигнання Орисі із міщанського середовища та її повернення додому, у інше родинне середовище її хрещеного, не зіпсованого мораллю міщанського побуту, старого москаля Марка Тихесенького.

Численні варіанти *драми становища, міщанської драми* з більше чи менше помітною трагікомічною модальністю створювали на рубежі ХІХ — ХХ ст. Б. Грінченко (“Арсен Яворенко”, “На залізниці”...) М. Кропивницький (“Скрутна доба”, “Старі сучки й молоді парості”, “Зерно і полова”, “Страчена сила”, “Замулені джерела”, “Олена”, “Конон Блискавиченко”...), В. Товстонос (“Вічна пісня”, “За друзі своя”), О. Володський (“Хатня революція”, “В каламутній воді” (Орися), М. Старицький (“Не судилося” (Панське болото), Ванченко-Писанецький “Катерина” (Мужичка) і багато інших.

Вельми доречним, на наш погляд, було б на прикладі цих текстів довести, що у порубіжному періоді формується не лише трагікомічне світовідчуття (“пафос”), як доводить на відповідному матеріалі Т. Журчева, пов'язуючи це явище із жанровою еволюцією трагедії та комедії [Див. 119], — але і створюються умови для появи жанру *трагікомедії*, що у першій половині ХХ ст. став одним із найбільш помітних [Див. 119].

Отже, саме тому слід звернутись до теоретичного осмислення жанрової специфіки трагікомедії у сучасному літературознавстві.

Так, скажімо, С. Гончарова-Грабовська розглядає *трагікомедію* як синтетичний жанр, що поєднує не лише трагедійне і комедійне, але також і драматичне начала: “...поряд з уже усталеними типами трагікомедії (у першому типі трагічне і комічне урівноважують одне одного, у другому — домінує комічне, у третьому — трагічне) дослідниця виділяє четвертий тип, у якому “виявляють себе три складові: комічне, трагічне і драматичне” [76, 63].

За спостереженнями С. Гончарової-Грабовської, трагікомічний модус трансформується у структурі п'єси на рівні співвіднесення героя і ситуації, що реалізується у трьох варіантах: 1) не-

збіг потенційно трагедійного героя та комедійного оточення, 2) протистояння комедійного героя трагедійному середовищу і 3) усвідомлення комедійного персонажа причиною трагедійної катастрофи для інших [76, 60]. При цьому дослідниця констатує змішування названих варіантів у драматургії ХХ ст. і зауважує, що трагікомічне начало передусім передається опосередковано, крізь авторське ставлення до героя, яке набуває бінарного характеру: драматург іронічно змальовує героя і, в той же час, співчуває йому [76, 61]. Відстежуючи генезис трагікомедії, починаючи від “Підручника трагікомічної поезії” Д. Гварині та його п’єси “Вірний пастух”, М. Кипніс зауважив, що скоріше за все синтезу трагедійних і комедійних рис у таких п’єсах не відбувалося. У пасторальній *трагікомедії* простежується “...змішування, чергування комедійних і трагедійних властивостей” [159, 10]. На думку дослідника, ця особливість *гібридного жанру* зберігається і у європейській *трагікомедії* XVI — XVII століть, а також у XVIII ст. у *трагікомедіях* Ф. Прокоповича, Л. Горки, Г. Конисського, В. Лащевського (“Трагедокомедия о награждении в сем свете”). Відновлення *трагікомедії* на базі екзистенційно-субстанційних колізій *нової драми* кінця XIX — поч. ХХ ст. М. Кипніс пов’язує із вимогами до драматичного твору відбивати стан сучасних звичаїв [159, 11].

Досліджуючи різновиди *трагікомедії* та шляхи її модифікації у драматургії ХХ століття, Т. Свербілова, зокрема, помітила, що *трагікомедія* структурується на жанровій основі *трагедії* (*драми*), і тоді виникають такі її види, як близька до *трагіфарсу* філософська *трагікомедія* і *драмокомедія*. Причому, філософська *трагікомедія* звертається до міфу, *драмокомедія* — до побутових сфер життя. В свою чергу, *трагікомедія* на жанровій основі *комедії* представлена, на думку дослідниці, *комедією становища* (положень) і *комедією характерів* [310, 29].

Водночас Т. Свербілова неодноразово підкреслювала органічний зв’язок української *трагікомедії* з *мелодрамою*, а також міщанською драмою, розвиток яких на рубежі XIX — ХХ ст. пов’язувався не лише із застосуванням відповідної техніки драматичної інтриги, але і з зосередженістю драматургів на статисти становища, що відповідало колізіям соціально-побутового характеру.

Показовим для “драматургії міщанського середовища” був

знаковий концепт “трясина”, “болото”, зафіксований у назві багатьох драм російських та українських авторів: О. Островський “Пучина” (сцени з московського життя), О. Володський “В каламутній воді” (“Орися”), М. Кропивницький “Замулені джерела”, М. Старицький “Не судилось” (“Панське болото”). Так, у п’єсі М. Старицького “Не судилось” драматичні колізії соціального приниження селян (і передусім Павла) через примхи пані Анни Петрівни, спотворення внаслідок “панського виховання” служниці Аннушки, яка стала карикатурою, шаржем на свою пані... переплітаються із типово мелодраматичним конфліктом згуби паничем дівчини через соціальну нерівність. Своєрідність розгортання любовної лінії виявляється у тому, що на перший план виходить соціально-моралістична детермінація конфлікту: зрада Михайла, який виявився неспроможним протистояти родинному середовищу через власний егоїзм і слабкість характеру деформованої дворянським вихованням “поетичної натури”. Вчинки героїв обумовлюються в п’єсі М. Старицького впливом середовища, яке не залишає героям можливостей для іншого вибору. До типу “нової людини”, що долає моральні підвалини патріархального побуту, наближається селянський хлопець Дмитро, готовий пожертвувати собою в ім’я коханої. Таким чином, пародійно-фарсове “українофільство” Михайла не впливає на логіку його вчинків, що дає право Павлові засудити його як представника “панського” середовища.

**Павло.** Ет! Одним ви миром мазані: обтягнетесь зверху тією культурою, приберетесь у ідеальні химороди та й красуетесь; а дмухні тільки на вас, продряпай трішки, — то такі ж жирюди у ґрунті! [333, 183].

Проте, якщо в *історичних драмах* М. Старицького мелодраматичне начало виходило на перший план і, фактично, поглинало зображення історичного процесу, то у таких *драмах середовища*, як “Панське болото”, відтворення соціально-психологічної залежності героя від його оточення, дійсності сприяло подоланню мелодраматичних жарових вимог, зокрема, в аспекті детермінованості подій впливом випадковості, збігом обставин і т. і., в площині незбігу пафосу драматичного висловлювання і структури дії передусім комедійного викриття середовища і трагедійної розв’язки любовної колізії. Дисонанс пафосу і структу-

ри дії очевидно завжди у перехідні епохи розвитку літератури провокував до появи нових синтетичних жанрових утворень, таких як *трагікомедія*. Згадаємо, що класичним прикладом цього жанру для літературознавців слугував “Мізантроп” Ж.-Б. Мольєра, у якому Н. Іщук-Фадеева виявила особливий жанровий статус: “Це ще не трагікомедія, але вже і не комедія” [383, 154]. Формальні ознаки комедійної інтриги і трагедійно-викривального пафосу, наявні вже у “Мізантропі” Ж.-Б. Мольєра, згодом ще виразніше виявляться у комедії О. Грибоєдова “Горе від розуму”, яку дослідники, починаючи від Ю. Тинянова, розглядають як *трагікомедію*. Переконливою видається інтерпретація М. Олександровою “трагікомічного характеру фінала п’єси”. Витіснення комедійного начала трагедійним супроводжується, на думку дослідниці, перевертанням *трагедії* на *фарс* із застосуванням *травестійних* засобів (“трагедія” Фамусова — травестія ситуації Чацького)... [3, 36]. До речі, у фінальних репліках Чацького, можливо, у пародійній модальності, відчутні ремінісценції з мольєрівського “Мізантропа”.

#### Альцест

...А я, измученный, поруганный жестоко,  
Уйду от пропасти царящего порока  
И буду уголок искать вдали от всех,  
Где мог бы человек быть честным без помех! [239, 266].

“Завдання Мольєра зводилося до того, щоб надати комічному (тобто реальному) характеру ідейної визначеності, позбавитися як буфонного пародіювання ідей, так і романтичного вихолощування” [36, 404]. Визрівання жанру “високої комедії” в творчості Мольєра засвідчило поєднання викривальної сатири із засадами романтичної комедії і було обумовлене завданнями детального аналізу характерів, про що у своєму огляді “Класичний театр” писав Е. Золя, розглядаючи структуру “Мізантропа” як структуру “симпозіумної” драми, “драми ідей” (“серію розмов”, написаних прекрасною мовою...): “Мольєр примушує героїв говорити, і вони виявляють свій характер, він показує їх глядачеві у створеній ним типовій ситуації...” [125, 146]. Моралізуюча пафосність здебільшого вкладалася в сентенції персонажів, не пов’язані з центральною сюжетною лінією, з основною драматичною інтригою. У зв’язку з тим певні сюжетні лінії,

переважно побічні, відбивали риторично загострену авторську ідею. Ці герої-моралізатори були статичними, на відміну від основних персонажів, які могли певною мірою змінюватись. У драматургії кінця ХІХ століття сатирично-викривальне начало досить помітно драматизувалось. Тому і були підстави у Л. Старицької-Черняхівської називати драму “Панське болото”, як вже зазначалося, “комедією нравів і драмою серця” [330, 676]. Комедійними засобами (хибкою пафосністю сентенцій, ілюзорністю бажань і поглядів героїв, введенням російсько-французької мови...) створюється портрет “дворянського середовища”), на тлі якого розгортається трагедійна колізія знівченого кохання Катрі.

Здатність поєднувати різні протилежні модули авторської оцінки простежується і у драматургів рубежу ХІХ — ХХ століть, причому, долається однозначність жанрової рецепції п’єси. Так, скажімо, у п’єсі В. Товстоноса “Вічна пісня” розгортається типовий для родинної драми або комедії конфлікт поколінь між батьками та дітьми. Відтворюються долі дітей як наслідок руйнуючих душу і майбутнє молоді обставин життя: обивательські погляди батьків Захарчуків не відповідають прагненню старшої дочки Марусі до навчання і нового життя, яке вона пов’язує із підтримкою вихованця її родини, бідного сироти Павла, що, незважаючи на нові погляди, цілком залежить від обставин життя й нездатний підняти над ними, скажімо, у ситуації звільнення із заводу. Розвиток дії формально зберігає структуру *комедійно-фарсової п’єси*, особливо помітні риси фарсу у сватанні комедійного типу обивателя Гусака до Марусі, пафос риторичних сентенцій героїв набуває відверто іронічного характеру.

**Василь.** Честь тим жінщинам, котрі не звертаючи з свого шляху йдуть до самостійності жіноцтва. Честь і тим, котрі мали бажання теж іти, але впали втомлені... яке величне, щире жіноче страждання!.. [351, 56].

Маруся проходить в драмі шлях від зламу до усвідомлення потреби пожертвувати собою заради інших: вона ставить собі за мету жити для своїх знівчених родинним вихованням і умовами існування братів і сестер. Маруся переживає духовне одужання, поставивши за мету життя боротьбу за відродження сестри Лесі, яка опинилася на вулиці.

**Маруся.** ... (показує на Лесю). Ось вона сказала... Вона сказала, що ми всі, свої — чужі... Я тепер для неї все. Не покину її. Не злякаюсь нічого. Піду на все, знайду діло, робитиму. Я дуже тепер. Дуже духом! Край всьому, що було! [351, 70].

Авторську мораль у драмі виголошують, на перший погляд, другорядні персонажі: брат Марусиного батька Максим Захарчук, який упродовж багатьох років “блукав по царстві волі, набирився розуму” і небіж матері Марусі Василь, журналіст-п’яниця. Саме в уста Максима і Василя вкладаються романтично піднесені риторичні сентенції про красу і зміст життя. Трагічна іронія проглядає у тому, що поетичні орації виголошує закоренілий п’яниця Василь, якого можна вважати комедійним персонажем у трагіфарсових обставинах.

**Василь.** Я криве дерево розкішного лісу. Що ж, тим більше я відчуваю красу життя. Контрасти викликають порівняння. За хворими видніше здорові, за слабими — дужі, за потворою — краса [351, 26].

Цей образ, можливо, у чомусь нагадує чехівського доктора Астрова із п’єси “Дядя Ваня”.

Дія у п’єсі розвивається не стільки за мелодраматичною зовнішньою канвою (Маруся погоджується на “другу смерть” — заміжжя із обивательськи налаштованим машиністом поїзда Гусаком), скільки за моралізаторськими судженнями героїв та реакціями оточення на них. Так, фінальна сентенція дядька Максима вносить піднесено-романтичний пафос, що проєктується на майбутнє всього міщанського середовища, і контрастує із фарсовим характером розвитку дії.

**Максим.** Так будемо боротися гуртом. Ось тобі мої обидві руки, вони ще цінні для боротьби, дужі в праці [351, 70].

Цією реплікою молоде покоління благословляється на навчання. “Будьмо ж вчитися” Максима звучить приблизно з тим же трагікомічним пафосом, що і чехівський лейтмотив “будемо (треба) жити” у фіналі “Дяді Вані” або “Трьох сестер”.

Помітні зміни сюжетно-структурної організації мелодрами відбилися і на характері komponування сюжетних ліній у близьких до *трагікомедії* п’єсах. Розмірковуючи над особливостями

ми конфліктів у соціально-побутових *драмах* М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, В. Потеха зокрема помітила: “Досить часто основний конфлікт соціального змісту розгортається поза романтичною любовною колізією, яка виходить на другий план...” (дослідниця зокрема посилається на драми 90-х років XIX ст. М. Старицького “У темряві”; “Замулені джерела” та “Олеся” М. Кропивницького) [287, 67].

У *драмі* М. Кропивницького “Замулені джерела” пародійно оздоблена любовна лінія (кохання поміщицької дочки Жені до сільського парубка Конона) набуває формального характеру. За допомогою іронії і сатири викривається справжня сутність Конона. На перший план драматичної дії виходить трагедія загубленого через хибні ілюзії життя Жені, яку знівечили власницькі прагнення родини з красномовним прізвиськом Зажеря (Дениса та його сина Конона). Осуд міщанському середовищу люджерів виносить другорядний персонаж, який з’являється лише в останній дії п’єси, — дядько Жені, Николай Васильович Необачний: “Вот оно, учение “Домостроя”, и доньше применяется с усердием. Ах вы, несчастный, жалкий народ!” [178, 504]. Таким чином пафос *повчальної комедії* поєднується із трагіфарсовою розв’язкою, і доведена тортурами майже до смерті Женя вбиває Конона.

У *драмі* М. Кропивницького “Олеся” комедійна лінія викривально-сатиричного плану, за допомогою якої розкривається невігластво обивателя-глитая Кіндрата Антоновича, батька Олесі, та деградація збанкрутілого поміщика Загриви, певним чином контрастує із зображенням трагедії життя Олесі, яка прагне вчитися і пізнавати життя селян. Виведення лінії кохання Олесі до хворого на туберкульоз селянського хлопця Власа на другий план драматичної дії досягається тим, що це кохання розгортається лише в уяві Олесі. Вона створює у власній візії іронічний образ героя, “велетня духа”, “нової людини”, про якого розмірковує Марфуша, приятелька Олесі: “...коли б і справді з’явився такий, то все на світі пішло б на новий лад” [178, 334]. Об’єктивна неможливість здійснення кохання Олесі створює умови для трагіфарсового вирішення “інтимної” лінії в *драмі*. Несподіваний перехід візії про героя-козака у фобії покарання, матеріалізовані в образі змія, обумовлений розпаленою уявою героїні, що ніяк не пов’язується із викривально-сатиричним спрямуван-

ням драматичної колізії. Передусім це комедійне викриття паразитизму деградуючого поміщицтва, яке навіть звинувачується у профанації патріотизму.

**Кіндрат Антонович.** ... Хіба то безсовісно, що я недосипав ночей, недоїдав шматка хліба та все працював, щоб себе і сім'ю свою врятувати від злиднів? А то не безсовісно, що ви батьківщину програвали у карти та жбурляли тисячі на всякі дурниці та витребеньки? [178, 236].

Водночас осуд глитайства Кіндрата Антоновича виявляється у підтексті реплік Учителя про те, що саме він і є отой "третій розоритель", який "зіпсував" мужика. Цілком комедійними є низка ситуацій, у яких поміщик Загрива іронізує над "хамською" сутністю Кіндрата Антоновича: прикладом може слугувати хоча б "винахід" Балтиза, який використовує газету "Світ" на цигарки для чабанів, що стає для нього своєрідним налагодженим промислом.

Соціально-побутова та інтимно-психологічна лінії так і залишаються в п'єсі відокремленими одна від одної, що виявляє жанрову неоднорідність п'єси М. Кропивницького, сповнену трагікомічного світовідчуття. "Така сюжетна багатошаровість, що прямо залежить від розгортання і розв'язання конфлікту, позбавляє п'єсу традиційного зростання подій до кульмінації [126, 125]. "Такий спосіб розгортання драматичного конфлікту певною мірою надає йому підтекстової функціональності" [126, 127].

Як справедливо зазначає Л. Зубак, підтекстова насиченість діалогів, що нагадує "чехівський тип" драматичної характерології, дозволяє всебічно розкрити образ конкретного персонажа, через це і діалоги переважно стають "засобом само- і взаємохарактеристики персонажів" [126, 127].

Навіть "просвітницьке" спрямування зацікавлень Олесі і трагіфарсова розв'язка її кохання до Власа цілком уписуються у діапазон трагікомедійних оцінок, вчинків, проявів, реакцій персонажів драми. Загалом, у драматургії М. Кропивницького виявляється тенденція розгортання протилежних за характером дії, модальністю сюжетних ліній, наміру поєднати комедійні за способом розгортання ситуації з трагедійно-фарсовим характером, переживань героїв. Це, очевидно, пояснювалося авторським прагненням зафіксувати соціально-психологічні антиномії

життя, як це, наприклад, сталося у *драматичних малюнках* “Перед волею”. Трагедійний фінал кохання панночки Орисі і кріпака Юрка, що завершується смертю обох героїв (самогубством Орисі), підкріплюється мелодраматичним (з елементами *трагіфарсу*) самовироком її батька, поміщика Підгайного: “О коли б ви з’явилися хвилиною раніш (йдеться про оголошення Маніфесту про волю. — *Н. М.*), я може не був би причиною смерті моєї єдиної дочки” [179, 106]. Знаменно, що зав’язка “інтимної лінії” випереджається розлогою експозицією, у якій комедійно-викривальними засобами розкриваються морально-психологічні вади поміщицького побуту, і перед глядачами проходить верства соціально визначених типажів гостей Підгайного, що зібрались на честь приїзду панночки Орисі з навчання. Пародійною паралеллю до “самохарактеристик” гостей стали діалоги прислуги, двох підпилих підпанків та буфетника, який розмірковує над тим, що пан порозкидав набридлих йому дівчат-кріпачок... За принципом ілюстрації тез експозиції розгортається відсторонена у часі основна дія драми (події відбуваються через рік). Трагікомізму драматичної дії сприяє навіть її характер, представлений у п’єсі. Отже, сюжетно-структурна неоднорідність, невідповідність пафосу композиції драми можуть вважатись закономірними рисами на шляху модифікації *соціально-побутової драми*, представленої переважно у формі драматичних сцен (картин) в напрямі до *трагікомедії*. Важливо відстежити не лише зміни у сюжетних лініях та принципах їх komponування у драматургії М. Кропивницького, але і присутнє ущільнення, розмивання внаслідок епічної “зображальності” драматичної колізії.

Невідповідність прагнень героя його сутності, невідповідність характеру персонажа тому місцю, яке він займає у суспільстві, і обставинам життя, відтворюється у комедії в чотирьох діях (картинах) “Суєта” І. Карпенка-Карого.

Комедійному статусу героя (який є частиною середовища, діє у побутовій комедійній ситуації, докладає максимум зусиль, щоб повернутися до первинного органічного становища, усвідомлює ілюзорність подій, які не змінюють ні життєві обставини, ні самого героя) відповідають образи дітей Макара Барильченка. Так, наприклад, освічена Василина переживає трагічну несумісність між мрією стати лікарем та реальним місцем її у родинному се-

редовищі (“Для сусідніх козаків — я і багата, і учена, побоються навіть сватать, та я і сама не піду за неосвіченого гречкосія; для освіченого чоловіка іншої верстви — я бідна і простого роду, такий мене не візьме. А будь я лікар...” [154, 424]). Але це протиріччя виявляється удаваним, хибним. У розв’язці Василина повертається до власного призначення дружини, погодившись на шлюб із сільським вчителем Демидом Короленком. Іван Барильченко також переживає відродження душі, яке характерне для комедійного персонажу. Згадаємо, що у класичній комедії та її численних жанрових модифікаціях (з “Наталкою Полтавкою” І. Котляревського включно) відродження реального чи уявного протагоніста є неодмінною розв’язкою драматичної колізії. Відповідно до цього сприймає “воскресіння душі” Іван Барильченко, пройшовши етап очищення тяжкою селянською працею.

**Іван.** ... І от тепер я спробував себе на тяжкій праці строково-го, здобув робочу дисципліну, набрався певності у своїх силах — і воскрес: у мене крила одросли, я почуваю сміливість в душі і йду на сцену! [154, 456].

Риторика просвітницьких розмов Івана про служіння в храмі мистецтв відповідає статусу трагікомедійного героя-проповідника, про який писала Т. Свербілова: “Відбувається поступова композиційна трансформація — спочатку трагічний герой, що відстоює символ віри, змушений виступати у комічних, майже фарсових обставинах (але при цьому п’еса повністю витримується у рамках інтелектуальної драми) — тобто комізм виникає не ззовні, а всередині ситуації, як алгоритм думки, доведеної до свого кінця” [310, 32]. Дослідниця спостерігає два шляхи “викорінення проповідницьких ілюзій у “новій драмі”: через фарсове сприйняття смерті і через втечу в нові ілюзії, яка означає фактично духовну загибель” [310, 34]. Шлях руйнування ілюзій стає для героя, по суті, шляхом поринання у нові ілюзії, що доводить, продовжуючи “Суєту”, комедія “Житейське море”; загалом, жанрова форма драматичних “сцен” (“картин”) провокує до циклізації. Це пояснюється, передусім, літературознавцями тим, що у драматичних картинах основним принципом жанротворення стає монтажний принцип зчеплення епізодів, який Н. Іщук-Фадеева пов’язує з еволюцією подвійної дії, з максимальним відчуженням автора і виникненням “третього сми-

слу”, що народжується у глядацькій уяві лише в результаті взаємодії кількох сцен [383, 274].

Дискретність будови драматичних картин передається у розірваній єдності дії, місця і часу подій. Так, наприклад, у комедії І. Карпенка-Карого “Житейське море”, що продовжує драматичні картини “Суєта”, перша дія відбувається на дачі у Марусі Барильченкової, друга дія — в убіральні акторів Івана Барильченка та Крамарюка, третя — у номері готелю, причому між першою і третьою діями — шість місяців. Четверта дія так само проходить у номері готелю. Така композиція дозволяє застосувати притаманний трагікомедії прийом “сцени на сцені” (згадаємо хоча б “Бурю” В. Шекспіра), коли актор постає на сцені власної долі і виносить вирок собі або певним принципам моралі, тому укладу, обставинам життя, які зруйнували душу героя. Невипадково у фіналі комедії “Житейське море”, що наближається до *трагікомедії*, актор Іван Барильченко виголошує вирок “життєвій суєті”, аморальності акторського побутування і бодай у риторичному виступі прагне втекти від цього світу розпусти до сільської праці, “...в натуральну життєву пристань”. Пафосні монологи Івана сповнені внутрішньої іронії щодо принципів власного життя, яке нагадує йому *спектакль-фарс*.

**Іван.** А-а-а! (*сміється нехотя*). Ху-ху-ху! Як? Так. Все життя людське — спектакль: трагедія, кумедія, мелодрама і фарс, і оперетка — разом все; і мій спектакль — фарс — скінчився! [154, 531].

Двошаровість структури світу героя виявляється у невідповідності його прагнень, сподівань на просвітницьку місію мистецтва, на захоплення місією актора на сцені (“Кумедію нам дайте, кумедію, що бичує сатирою страшною всіх, і сміхом через сльози сміється над пороками, і заставля людей, mimo їх волі, соромитись своїх лихих учинків!.. Служить таким широким ідеалам любо!..” [154, 457]) і викритті лицемірного світу акторства у розв’язці “Житейського моря”, коли фарсову проповідь Крамарюка Іван вважає виступом “блазня з класичної трагедії”. Іронія долі проглядає в іронічному ставленні героя до промови актора. У розв’язці Іван Барильченко переживає потяг до відродження душі у колишніх, втрачених якостях — таких, як гармонія внутрішнього світу, цілісне світовідчуття, сформоване у щоденній

сільській праці. В той же час, все, чим володіє герой у зав'язці, він втрачає у фіналі п'єси, що нагадує розв'язку класичної трагедії. Герой не лише втрачає кохання, родину, спокій душі, колишні ідеали, а, по суті, переживає духовну смерть. Зниження трагедійного вироку герою відбувається завдяки фарсовому характеру фінала, пафосу акторського розкаяння Івана Барильченка з елементами пародійності та буфонади. Трагікомічний ефект досягається за рахунок невідповідності висхідних спрямувань героя ситуації, внутрішньої драми героя і зовнішньої колізії п'єси, внаслідок певної динаміки його проявів, — тобто, еволюції якщо не характеру, то поведінкової сфери реалізації персонажа. Деякою мірою варто погодитись із висновком Т. Свєрбілової щодо поєднання у диалогії І. Карпенка-Карого “Суєта” і “Житейське море” рис традиційної мелодрами з “мотивами трагікомедії модерну” [312, 370]. Хоча, за логікою наших міркувань, структуротворчим є у п'єсах комедійне начало. Вражає несумісність очікуваного глядачем у зав'язці фіналу п'єси. Таким чином, те, що сталося у житті Івана Барильченка, одночасно — *комедія з елементами фарсу і трагедія*. Потрапивши у побутові обставини акторського богомного життя, герой не в змозі протистояти їм, але за логікою драматичної дії зрозуміло, що Іван Барильченко вступає у трагічне протистояння світу своїх колишніх моральних цінностей, які передусім втілює родинне життя. Таким чином, він стає об'єктом впливу як комедійних ситуацій, так і трагіфарсового вирішення конфлікту.

Отож, поширення в українській драматургії означеного періоду такого жанрового різновиду, як “драматичні сцени” (“картини”), відбивало своєрідний внутрішній рух драми до трагікомедії. Це пояснюється руйнуванням конфліктності через фрагментарність будови драми, ілюзію незавершеності дії, невідповідність комедійної структури (типово комедійної інтриги, випадкових ситуацій) трагіфарсовому пафосу, який виявляється внаслідок розвінчання впливу середовища на людину.

## ВИСНОВКИ

1. Інтеграція і диференціація комедійного та мелодраматичного начал в українській драмі кінця XIX — початку XX століть обумовила рух жанрових форм синтетичного характеру. Інтегруються комедійні і мелодраматичні способи висловлювання на основі мелодраматичної домінанти у п'єсах І. Воробкевича, І. Карпенка-Карого, Ю. Федьковича, в яких об'єднуються жанрові начала *фрашки-мелодрами, комедії-мелодрами, мелодрами з ознаками іронічної драми і трагікомедії*. Внаслідок пародійно-іронічного осмислення жанрових вимог *мелодрами* помітної артикуляції набувало комедійне спрямування п'єси, що сприяло трансформації спародійованого мелодраматичного (або комедійного) начала у *фарс*.

2. Викривально-сатиричне спрямування української *комедії* порубіжного періоду виявлялось не лише через безпосередню апеляцію до дійсності, але і через пародійне віднесення до жанрових ознак *трагедії, драми ідей, міщанської драми, водевілю*. Виразно простежується тенденція переходу *сатиричної комедії у драму*. Розвінчання пороків тогочасного суспільства, невирішеність закоріненого у соціальних явищах конфлікту, розкриття незмінної сутності персонажів та справжнього характеру драматичної ситуації обумовило трансформацію *комедії звичаїв у драму становища*.

3. Створені з метою передати самоцінність побутових ситуацій, *драматичні сцени (картини)* в українській драматургії порубіжного періоду стали початковим етапом визрівання синтетичного жанру *трагікомедії*. У *драматичних сценах* зберігаються принципи комедійного розвитку дії, хоча вони і наповнюються трагіфарсовим змістом, що пов'язується із подоланням мелодраматизму. Сюжетно-структурна неоднорідність драматичного висловлювання на основі злиття (або незлиття) комедійного, трагедійного (трагіфарсового) і драматичного начал визначила жанрову специфіку трагікомедії, якій властиві: дисонанс пафосу і структури дії, редукція конфліктності, невідповідність типу героя обставинам, ущільнення сюжетного розвитку.

ЕПІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ У СТРУКТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ  
ОДНОАКТНОЇ П'ЄСИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Оцінюючи ранні драми В. Винниченка “Дизгармонія”, “Великий молох”, “Щаблі життя”, Олена Пчілка зауважила: “Однак сі твори можна вважати “драмами” лише через те, що автор назвав їх “п’єсами”, поділив на дії чи розділи. Властиво-ж сказавши, се теж — оповідання, з цілим рядом розмов; ніяка дія не розгортається, не зростає; діячі топчуться на однім місці, говорять те саме по двічі, по тричі, без кінця... Але взявши ті розмови хоть би навіть не яко “п’єси”, а оповідання з великими діалогами, розглянемося, що хочать доказати вони” [291, 13]. Попри категоричність судження, у міркуваннях Олени Пчілки **відбивається загальнолітературна тенденція до родо-жанрового синкретизму**. У драматичних творах рубежу ХІХ — початку ХХ ст. ця тенденція простежується у межах процесу “розмивання” родових чинників драми, який посилювався у другій половині ХІХ ст. та набув зрілості у першій половині ХХ ст. (у творчості Г. Гауптмана, Б. Брехта, Б. Шоу, А. Чехова, В. Винниченка...).

На формування і розвиток української драматургії у першій половині ХІХ століття очевидно вплинули процеси епізації драми. Певна тенденційність, характерна для романтичної драматургії, стала підґрунтям для поширення “ідеологічної драми, чи драми ідей” [131, 10]. Загальноніметичне спрямування подальшого літературного процесу сприяло закріпленню епічних елементів на рівні фабульно-структурних закономірностей (наприклад, у агональному зіткненні позицій персонажів увиразнюється епічний зміст конфлікту). “...Зростання оповідності драми на рубежі ХІХ — ХХ ст.” Л. Мороз пов’язує з досягненнями аналітичного психологізму, особливо помітними, на її думку, у драматургії І. Франка, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, Лесі Українки, В. Винниченка та ін. [244, 198]. Причому посилюється тенденційність драматургів як при виборі тем, так і, особливо помітно, — у жанровому втіленні концепції. Яскравим прикладом цього можуть бути драматичні хроніки

П. Куліша, у яких “...на перший план висувається принцип свідомого конструювання художнього твору як більш-менш точної моделі історичної дійсності” [131, 108].

На початку ХХ століття у творчості Лесі Українки, В. Винниченка, Г. Хоткевича та ін. визріває *драма-дискусія*, яку згодом Б. Шоу назвав “*проблемною п’єсою-симпозіумом*”. Ця форма вочевидь повертає драму до її античних джерел [428, 181], коли конфлікт концентрувався навколо історичної долі народу, а не окремого індивіда. Повернення до архаїчної (доаристотелівської) форми драми пов’язується у порубіжному періоді з реінтерпретацією фольклору і міфу, бо саме такий підхід об’єктивно увиразнює наративний характер висловлювання у драматургії. Впливом фольклорного епічного наративу позначена більшість п’єс цього періоду, у яких внаслідок осторонення фольклорного сюжету виявилась авторська оцінка історичного руху і обумовлених тим позицій героїв. Це також позначилося на психологізмі, і зокрема, конфлікті особистості з обставинами, натовпом, антагоністами; проблемі вибору... У п’єсах Б. Грінченка, М. Старицького, Л. Старицької-Черняхівської, Олександра Олеся відбивались або дистанціювання від фольклорного наративу, або стилізація, інтерпретація його засобами драматичної дії. Зрозуміло, що тенденції епізації найбільш помітні у кількаактних драмах, які за структурою тяжіють до драми становища з її епічним складом дії. Хоча саме із впливом оповідних стратегій на процеси художнього мислення в другій половині ХІХ ст. пов’язується популярність таких жанрів одноактівок, як *сценка*, *картинка*, *малюнок*. Структурні ознаки епізації драматургічного висловлювання остаточно кристалізуються і набувають жанрового статусу лише у драматургії кінця 20–30-х років ХХ століття. Послідовно і цілком свідомо принципи “епічного театру” сформувались у драматургії Б. Брехта. Дослідження брехтівської концепції у літературознавстві допомагає з’ясувати ті окремі тенденції, що у першій половині ХХ століття ведуть до появи нових форм авторського висловлювання. За спостереженнями П. Шонді, в епічному театрі Б. Брехта основним елементом драматичного стає розповідь замість дії, глядач набуває властивостей спостерігача, якого внаслідок відповідної аргументації змушують приймати рішення. Замість переживання у глядача формується світогляд, оскільки саме сприймання переходить у пізнання [504, 105].

Оскільки “...епічна драма з’являється тоді, коли змістові стосунки між суб’єктом та об’єктом утворюються як форма” [504, 77] на рубежі XIX — початку XX століть в українській драматургії склалися умови для закріплення окремих її елементів, що легко розпізнавалися у структурі драматичної дії. В більшості випадків ці елементи визначали сюжетно-композиційні властивості, але впливали і на жанрову специфіку твору. Йдеться, насамперед, про притчевий зміст драматичних творів та алегоризм авторської візії, через що п’єси сприймаються як рупори авторської ідеї. Важливо підкреслити, що у драматургії порубіжнього періоду намітилася вже певна розбіжність процесів алегоризації та символізації художнього мислення, яке увиразнюється знов-таки у творчості драматургів XX ст. Це пов’язується, очевидно, з виявленням дистанції між логікою авторського мислення та іманентними інтенціями художнього висловлювання до творення нових значень. Відповідне очуження авторської концепції в драматургії цього періоду досягалось увиразненням притчево-параболічного характеру висловлювання. Услід за польськими дослідниками М. Гловінським та А. Мартушевською ми розрізняємо такі поняття, як *притча* і *парабола* [Див. 465, 479]. За спостереженнями М. Гловінського, притча є сюжетним типом нарації, “...який виразно відсилає до певного порядку, що знаходиться за ним (таким порядком може бути моральна чи релігійна доктрина)” [465, 29]. В якості літературного жанру *притча* як своєрідний спосіб нарації передбачає віднесеність суб’єкта мовлення до “спільних переконань”, і в цьому смислі *притчу* дослідник розглядає як форму безперервної алегорії [465, 30]. *Парабола* — це тип дворівневої структури, в основі якої — аналогія, що дає можливості певного інтерпретування сюжетів. Розуміння параболи (параболічності) у дослідників ширше від розуміння притчі. Такий спосіб моделювання художньої дійсності як параболізація пов’язується дослідниками із засвоєнням притчевого змісту на рівні форми, структури. Приміром, параболічного характеру набуває така форма повісткування або драматичної візії, як сновидіння. Таким чином, у драматичному творі наявність притчевого типу сюжетної організації і параболічної структури сприймається як спосіб вияву авторського задуму і ставлення до художньої умовності, що асоціюється із епізациєю художнього бачення. Звертання драматургів до

тенденційних жанрових визначень у ХХ столітті виявляє певною мірою прагматику драматургічного висловлювання. Так, А. Чирков помічає вияв авторської стратегії у поширених жанрових формах ХХ століття: *драми-притчі, драми-параболи, драми-концепції, учбової драми, історичної хроніки-алегорії, драми тенденції...* Увагу дослідника привертає авторська позиція, імплікована у композиційній будові п'єси, часто — безпосереднє застосування алегорії, фарсу, фантастики [Див. 419]. Зосереджуючи увагу на притчево-алегоричному напрямі в епічній драмі ХХ століття, А. Близнюк виділив, крім вищеназваних, такі специфічні жанри, що виникли внаслідок міжродової дифузії, як *п'єса-оповідь, п'єса-казка, п'єса-антиутопія, драма-алегорія...* [Див. 28].

Саме одноактна драма порубіжного періоду стала базою для експериментаторських пошуків драматургів, тому вже у п'єсах Олександра Олеся, Лесі Українки, Є. Карпенка, Л. Старицької-Черняхівської закладаються: композиційно-мовленнева структура, тип висловлювання, характер художньої умовності, у яких виявляються ознаки епічності, а пізніше все це оформилось у притчево-алегоричних жанрових формах власне епічної драми в творчості І. Кочерги, М. Куліша, К. Поліщука.

Плідним здається намір розглянути специфіку висловлювання у одноактних п'єсах рубежу ХІХ — ХХ століть з метою виявлення екзистенційного наповнення *п'єси-дискусії*, що стала своєрідним продовженням традиційної для української драматургії *драми ідей*. Елементи національної своєрідності вбачаємо ми у збагаченні одноактної драми поетикою фольклорного наративу, спостереження над якою пов'язуються з різними способами опрацювання фольклорного сюжету. Своєрідним вектором процесів епізації можна вважати алегоризацію художньої образності і увиразнення притчевого способу розгортання драматичної дії, що у драматургії ХХ століття визначало жанрову своєрідність п'єси.

Об'єктом подальших спостережень стане спосіб комунікативного виявлення авторської присутності у драмі. Формами такої автокомунікації є, очевидно, авторські стратегії, представлені безпосередньо у жанрових визначеннях, у характеристиці дійових осіб, ремарках, характері розгортання драматичної дії тощо. Відшукуючи підходи до виявлення авторської присутності у п'єсі, ми ґрунтуємось на працях українських дослідників А. Бли-

знюка, Ю. Веремчук, О. Чиркова, присвячених різним аспектам епізації драми, та німецьких літературознавців Б. Асмуса, П. Шонді та ін., які на матеріалі світової драматургії розглянули форми авторського висловлювання в контексті процесів епізації новітньої драми перехідного періоду. За спостереженнями Б. Асмуса, у сучасному театрі формується власне епічний тип стосунків між драматургом (наратором) і його об'єктом експериментування, спостереження, гри... причому, епічне "я" автора отримує можливості для безпосередньої комунікації із глядачем або читачем: "Між сценою і глядачем на перший план просувається "епічне я" або, як у різних випадках називав його П. Шонді, "співець", "оповідач", "режисер", що керує епічним ходом дії" [504, 54-56]. У зв'язку з тим згадується зауваження Гете про те, що функції автора-спостерігача у драмі нагадують середньовічного рапсода, який, поступово зтягуючи глядача у свій виклад, сам відсторонюється від переповідуваних подій [504, 55].

На наш погляд, прагматика авторської комунікації найбільш виразнена у комедіоцентричних жанрах української драматургії. При цьому текст не завжди відповідав стратегії жанрового визначення. Тому цілком доречним буде проаналізувати, як у поетиці найбільш поширеного серед комедійних жанрів одноактних п'єс *драматичного жарту* виявляються чи долаються авторські стратегії, що викликають і певні жанрові трансформації. Об'єктом зацікавлення стане прагматика жанрових стратегій і прийоми новелістичної композиції у одноактних *сценках, малюнках (картинках)*.

Відповідно до авторської стратегії змінюються у драматургії порубіжного періоду і функції ремарки. Все рідше вона залишається допоміжним службовим засобом, розрахованим лише на увагу режисерів та акторів. Уже у драматургії М. Старицького, С. Васильченка пейзажний опис у ремарці допомагав створювати певний настрій, "...наче передбачаючи майбутню акцентацію на настроєвих нюансах" [244, 212]. Ремарка створює ситуативний контекст для репліки і тим самим актуалізує її, надає їй семантичної і прагматичної визначеності.

У драматичних творах Лесі Українки, В. Пачовського, В. Винниченка, С. Яричевського, Л. Пахаревського та ін. *ремарка* стає самодостатнім текстом, що захоплює цілі абзаци. Перерозподіл навантаження ремарки у драматургії порубіжної пори

сприяє “розмиванню родо-жанрових властивостей драми, поскільки ремарка виступає знаком “...порушення єдності героя та драматичної дії”, що і обумовлює відповідні жанрові зміни [143, 15]. Як правило, у одноактних драмах кінця ХІХ — початку ХХ століття цей тип авторського висловлювання виявляє тенденції епізації драми, хоча, водночас, модальність вислову у ремарці досить часто створює лірично-візійний дискурс. *Ремарка* може навіть дисонувати з тим типом висловлювання, що реалізується у формах мовлення персонажів. У одноактівках Л. Пахаревського, С. Васильченка, С. Черкасенка цей дисонанс увиразнює стосунки між авторською стратегією та жанровими інтенціями тексту, що і стане об’єктом спостережень. Невипадково дослідники твердили, що у п’єсах цього періоду “... дія стає поліфонічною за структурою, дискретною, монтажною, “епісодичною”, ймовірною за способом розгортання, довільно поєднуючою найрізноманітніші за естетичними домінантами фрагменти співбуття (комічні і трагічні, низькі, буденні і високі і т. п.) [74, 38]. Неоднорідність, багатоскладовість, відкритість структури нової драми є своєрідним показником об’єктивності процесів “епізації” драматургії порубіжного періоду. Хоча у значному корпусі текстів одноактної драми поряд з тим спостерігається й певна редуція “епічного складу” драматичної дії. Авторська суб’єктивність тяжіє до ліричного вислову, що стане предметом спеціального розгляду у наступному розділі роботи.

Аналіз текстів доводить наявність епічних елементів у одноактних п’єсах рубежу століть. Тому мета розділу — вести подальший аналіз згідно з логікою спостережень над формами і характером виявлення авторської стратегії у різних за природою типах драматичного твору. Це обумовлює й структуру розділу.

4.1. Особливості епічного складу драматичної дії у одноактній драмі ідей.

4.2. Драматизація фольклорного наративу у одноактівці.

4.3. Алегорично-притчевий спосіб висловлювання в одноактних драмах.

4.4. Наративні стратегії драматичного жарту.

4.5. Засоби новелістичної композиції у *драматичних малюнках, картинках, сценках*.

4.6. Розширення функціональних можливостей *ремарки* у драматичній мініатюрі кінця ХІХ — початку ХХ ст.

#### 4.1. ОСОБЛИВОСТІ ЕПІЧНОГО СКЛАДУ ДРАМАТИЧНОЇ ДІЇ У ОДНОАКТНІЙ ДРАМІ ІДЕЙ КІНЦЯ ХІХ СТ.

В українській “драмі ідей” другої половини ХІХ століття посилюється тенденційність, аналітичний психологізм, драматична функціоналізація, тому особливо важливим стає зв’язок між проблемно-змістовим планом твору та засадами форми (що помітний, наприклад, у соціально-психологічній драмі). Проблема конфлікту, за спостереженнями багатьох дослідників, набуває структуротворчого характеру, оскільки у силове поле колізії втягуються формальні ознаки твору.

Наприкінці ХІХ століття ситуація дещо змінюється: увиразнюється дистанція між об’єктом (предметом) дії та її суб’єктом (персонажем). Авторська рефлексія почасти об’єктивізується у проголошуваних позиціях героїв, що й обумовлює розвиток дії. Виявляється невідповідність між надособистісним змістом висловлювання і презентацією героя у слові, отже, оповідне начало у мовленні відокремлюється від процесів представлення постаті мовця. Деякою мірою це впливало і на жанрову специфіку твору, зокрема цей процес, як вже зазначалось, закріпився у драмі-дискусії, драмі ідей (симпозіумній драмі). Драматургічним новаторством Г. Ібсена та його послідовників назвав Б. Шоу введення у драматичну дію дискусії, яка остаточно асимілювалася у ньому [428, 77]. Завоювання проблемної “симпозіумної п’єси” пов’язувались Б. Шоу з тенденційністю епічної драми, що набула розвитку у 30-х роках ХХ ст.

В українській драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століття цей тип п’єси поширюється у творчості Лесі Українки, В. Пачовського, В. Винниченка, у пізніх драмах І. Карпенка-Карого, М. Старицького та ін.

У новелістичній за обсягом одноактній драмі подібний тип конфлікту вимагав особливо напруженої ситуації агону, мовної дуелі персонажів. У гранично стислому просторі дії виникало напруження між висловлюваннями опонентів, подієвий план ущільнювався і майже зникав. Натомість більш вагомою ставала структура дії, увиразнювалась специфіка архітектоніки вислову у таких двох усталених типах організації драматичного дійства, як *закрита драма* та *відкрита драма*. Традиційний шлях будови дії у так званій *закритій драмі* пов’язу-

вався з цілковитим підкоренням структури драми відверто окресленій авторській ідеї. Симетрично організований поділ потоку подій, урівноваження напруги між зовнішньою і внутрішньою акціями, спланованість мовних конструкцій, які хоча і протистоять одна одній, але і готують, обумовлюють одна одну... відповідали “повідомленню” авторських рефлексій у тексті драми [Див. 471]. Так тенденційність соціально-психологічної драми простежується у невеличкій комедії у одній відсоні, чотирнадцяти явах І. Франка “Майстер Чирняк”. Трагікомічний характер конфлікту представлено зіштовхуванням двох позицій: представника старого типу дрібновласницького підприємства батька Никифора Чирняка і засновника нового буржуазного способу виробництва, його сина Івана (Джона) Чирняка. Для посилення драматизму І. Франко вводить у структуру дії прийом мелодраматичного впізнання: батько впізнає у надміру активному англійцеві свого сина. Цей момент інтриги, власне, не переважає об’єктивованих, схожих на епічні замальовки, висловів героїв, що стають епічним увиразненням їх позицій, що і надає цій комедії ознак публіцистичного памфлету

Варто додати, що у жанрове виначення *комедія* вкладається і момент авторської оцінки, яка недвозначно експлікована у розв’язці п’єси.

У порубіжний період все частіше виявляється прагнення драматургів уникати безпосереднього акценту на власні ідеї у конкретному способі висловлювання. Так, у драматичному малюнку Гната Хоткевича “Вони” автор свідомо об’єктивізує дискусію персонажів, у якій відбилися соціальні позиції доби першої революції. Цьому прагненню цілком відповідає жанр драматичного *малюнку*.

Використовується принцип *дії у дії*: центральні діалоги Ельзи з Павлом, потім із гувернанткою, монологи Робітника, обрамлені полілогом, що складається з протилежних позицій представників різних соціальних таборів щодо революційної ситуації. У перенасиченому риторикою і картинами двох світів (світу панів і уявлюваного світу незнаного відстороненого народу, що означений займенником “вони”) діалозі Ельзи з Павлом відбито моделі типових висловлювань доби.

**Павло.** ...Що ж би я тобі сказав “про них?..” На мій погляд, се просто люди з переплутаними об’єктами своєї любові і ненависті. Вони, кажуть, люблять те, що в дійсності повинні були ненавидіти, і, кажуть, ненавидять те, що в дійсності повинні були би любити. Кажуть, що ненавидять капіталізм, бачать в ньому джерело всіх сучасних зол — але сей самий капіталізм дає їм їх духовне життя, спасає їх від мертвого застою, родить їм героїв, тоді як осягнений їх ідеал зробив би їх самозадоволеними, відгодованими машинами, чимось подібними до риб або жаб у саджавці” [401, 345].

Помітно відокремлюється у вислові персонажів подія, про яку розповідається, і подія самого розказування. Досягається ефект множення точок зору: репліка героя стає нашаруванням поглядів інших. Осторонення узагальненого суб’єкту дії (“вони”) у тканині самого мовлення розпорошує дискурс власне героя і дискурс очуженого непізнаного робітничого класу. Відрефлектоване “чуже слово” зіштовхується з позицією персонажа, внаслідок чого утворюється прихований діалог.

**Павло** ...Цареві здається, що він повинен царювати для блага своїх підданих; чиновникові здається, що він повинен щодня йти до канцелярії; купцеві здається, що він повинен все ширити й ширити свою торгівлю; робітникові здається, що він повинен йти на барикади і т. д. [401, 349].

Відповідно до жанрової інтенції драматичного малюнку мовлення персонажів риторично одновимірне, констатуюче, безпосередньо прив’язане до події чи об’єкта повідомлення. Отже, епічний компонент увиразнюється у самій тканині висловлювання, яке поряд з позицією героя містить неозначено-узагальнене повідомлення з дієсловами у формі III особи множини — неозначено-особові речення типу *кажуть, думають...*

У новій драмі актуалізуються тісніші зв’язки між характером (способом) мовлення і його змістом, між словом і самим процесом говоріння, отже, варто простежити за тим, як ускладнюється, стає більш синтетичною сама структура висловлювання персонажа. Проаналізуємо в цьому плані одноактні драматичні поеми Лесі Українки, побудовані переважно у формі діалогу. Як правило, основою драматичної поеми є боротьба ідей, “котрі ча-

сто знаходять концентрований вираз у афоризмі чи сентенції” [199, 157]. Отже, у таку форму цілком органічно закладався зміст п’єси-дискусії, хоча у драматургії Лесі Українки спостерігається вихід за межі “драми ідей”.

У драматичних поемах “Три хвилини”, “В катакомбах”, “В дому роботи, в країні неволі” Леся Українка уникає безпосередньої експлікації авторської ідеї, натомість більш виразним стає суб’єктне розкриття героя, екзистенційне переживання якого сполучається з безпосередніми роздумами у висловленні. Цьому сприяє характер конфлікту, зовнішня форма якого нагадує традиційну “боротьбу ідей”. У такому аспекті розглядає особливості форми Лесиних драм Роман В. Кухар: “Схема драматизації Лесиних сюжетів приблизно така: починаючи з несхожості в речах на загальні подібних, розвиток суперечностей доходить до зудару ідей...” [192, 37]. Невипадково кілька драм-дискусій Лесі Українки отримали підзаголовок *діалог*, який набуває в цьому випадку жанрових ознак. Привертає увагу характер зіштовхування позицій персонажів; все менш відчутним стає взаємовплив мовних партій; висловлювання героїв розвиваються ніби паралельно, лише формально підтримується традиційна логічна залежність відповіді від попередньої репліки протагоніста. Найбільш вражаючим прикладом цього є драматичний діалог “В дому роботи, в країні неволі”. Свідомо уникає Леся Українка рівноправ’я мовних партій героїв: монологічний вислів Єгиптянина поширений, має власну структуру, позначений риторикою і патетикою від захоплення пафосом творчого проектування власне особистісного “я”. Натомість несподіваний виплеск прагнення до суцільного руйнування Гебрея займає всього шість рядків:

Я! Що зробив би я? Розруйнував би  
усі ті храми ваші й піраміди!  
Порозбивав би всі камінні довбні!  
Всіх мертвяків повикидав би геть!  
Загородив би Ніл і затопив би  
увесь сей край неволі! [372, 268].

Навіть реакція на цей вислів Єгиптянина (“Єгиптянин мовчки одводить руку і дає в лице героєві, той з проникливим криком падає додолу”) [372, 268] не зводить характер конфлікту до дуелі позицій. Порівняймо міркування Ф. Клоца над поетикою “відкритої драми”: “Опонентом персонажу А стає не персонаж

В. Супротивником його, як вже було доведено, є світ” [471, 184]. Тому двобій є лише зовнішньою ознакою конфлікту, натомість вербально виразнюється своєрідність власного, екзистенційно пережитого, проекту існування. Крім того, рущійною силою дії, сконденсованої у діалозі, все виразніше стають суб’єктивні інтенції героя, що помітно редукує епічне наповнення драми.

Суттєві зміни у структурі одноактної драми-дискусії простежуються і у структурі часу та простору дії. Єдність змісту, простору і часу у *закритій драмі* змінюється їх розшаруванням у структурі *відкритої драми*. У драматичному діалозі Лесі Українки “Три хвилини” проблема особистісного переживання історичного буття представлена трьома етапами екзистенційних рефлексій Монтаньяра і Жірондиста. Доля Жірондиста стає ілюстрацією висловів Монтаньяра, що експериментально доводить штучність його поглядів. Спостерігається розрив між пафосними ствердженнями вічного примату ідеї над життям особистості у репліках Жірондиста і між його особистісним вибором, коли Жірондист рятує себе, хапаючись за пропозицію Монтаньяра. У діалозі зберігається зовнішня форма полеміки, спроектована на трансцендентні переживання колізії історичного буття і особистісного існування як вербальної сутності, що виникає у мовленні і зникає внаслідок втручання життєвих ситуацій, життєвого вибору.

Драматичне буття у висловах персонажів розшаровується на три часові виміри: індивідуальний час (або часовість), абсолютний час та історичний час. Умовна відсутність часового руху у вертикальному вимірі веде до накладання, суміщення минулого, теперішнього та майбутнього, внаслідок чого виникає умовна екзистенційна категорія часовості (єдності особистісно пережитих екстатичних спалахів існування) [Див. 395].

Цікаво простежити за розгортанням умовної дискусії між Монтаньяром і Жірондистом, хоча знов-таки це не агональна суперечка, а, по суті, прагнення “прожити”, екзистенційно втриматись у межах власного висловлювання. Однаковий аргумент (“...Кров Цезаря проливши, Брут обмив усе болото цезарських триумфів”) [372, 228] наводять Жірондист на доказ того, що особистісна смерть викупом крові сакралізує історичну ідею, яка так чи інакше відбивається у кожному індивідуумі, і Монтаньяр, стверджуючи залежність історичної ідеї від прожитого конкретною людиною життя.

### Монтаньяр

Скільки поколінь,  
то стільки й християнств було на світі,  
коли не більше [372, 221].

Унікальність особистісного світогляду обумовлює відмінність сприйняття тієї самої істини.

### Монтаньяр

Невже ти не додумався до того,  
Що кожний мозок має власний світ?  
Що Жірондист живе на іншому світі,  
ніж Монтаньяр? Що ми будемо різні,  
і на твоїй підваліні не може  
стояти те, що встоїть на моїй?.. [372, 223].

Виключна з погляду майбутнього історична подія — безглузда смерть великого Лавуазьє — перетворюється Монтаньяром на доказ того, що історична свідомість покоління фокусується у таких особистостях, якою був Лавуазьє, незалежно від випадковостей долі. Монологічні вислови Монтаньяра перетворюються у розлогі аргументації суб'єктивного характеру переживання історичного буття. Наративність висловів героя, безумовно, вбирає і надособистісне, у тому числі й авторські рефлексії.

На підтвердження цього згадаємо спостереження Т. Мейзерської: “В концепції Лесі Українки історія постає як трансформа внутрішньої суб'єктивності людини, якій вона дана в досвіді лише для того, аби зробити крок до себе... Історія кожному дана в досвіді, в емоції, в свідомості, тому вона суб'єктивна” [262, 46]. Свідченням трансформації надособистісного у особистісному стає і рішення Жірондиста повернутись до насиченого власними подіями життя.

### Жірондист

...Я знаю те, що кожний сам за себе —  
і месник, і борець або — ніщо,  
бо кожний має тільки власну долю,  
бо кожний в світі може тільки жити  
або вмирати, третього ж нічого  
не суджено на цьому світі людям [372, 234].

Вистраждана позиція Жірондиста, представлена як акт самопізнання в останньому монолозі (у третій миттєвості переживання) героя, власне, не суперечить висловлюванням Монтаньяра, а, скоріше, є прикладом суб'єктивного зростання у власному досвіді над проголошуваними думками. У цьому монолозі виступає помітний вплив ліричного способу передачі внутрішнього руху свідомості суб'єкта мовлення. Розлогий монолог нагадує проект “зростання” душі з фіксацією щонайменших етапів динаміки свідомості героя, тому минуле, теперішнє і майбутнє накладаються в уяві Жірондиста як акти подолання хибних міркувань. Від усвідомлення сьогодення з точки зору минулого (“...одна хвилина там давала більше, ніж всі три роки, що прожив я тут”) [372, 235] герой звертається до проектування майбутнього з точки зору свого життєвого досвіду (“...Я б людей любив, людей ненавидів, а не привиддя, не тіні вмерлих...”) [372, 236]. Таким чином, екзистенційне наповнювання переживань героя надає драматичній дії ліричного характеру, у зв'язку з чим спостерігається певна редукція епічного складу у одноактних драмах-дискусіях відкритого типу.

#### 4.2. ДРАМАТИЗАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО НАРАТИВУ У ОДНОАКТИВЦІ

Одним із помітних джерел української драматургії був, безумовно, фольклор. У численних студіях літературознавців (О. Борщаговського, О. Веретія, П. Киричка, Л. Мороз, О. Шубравської, В. Худолєєва та ін.), присвячених проблемам фольклорних запозичень у драматургії І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка та ін., розглядаються окремі фольклорні жанри (обряди, пісні, приказки, прислів'я, казки, анекдоти тощо) та їх використання у структурі певної драми. Увиразнюються шляхи “вживлення” фольклору у текст п'єси, як-то: побудова її на фольклорних темах, мотивах, пряме включення фольклорних текстів у висловлювання персонажів; застосування окремих елементів, ремінісценцій, алюзій для сюжетно-композиційної будови, психологічної характеристики персонажів тощо; нарешті, різноманітні фольклорні

стилізації, коли утворювалися певні “стосунки” з оригінальним твором, і це впливало на прагматику вислову. На рубежі XIX і, особливо, на початку XX століття надмірне вживання народнопоетичного матеріалу сприймалось як вада художньої якості. Згадаємо міркування І. Франка з приводу п’єс А. Суходольського, Д. Дмитренка, М. Янчука [Див. 388]. Перенасиченість драматургії побутово-етнографічним колоритом помітив і І. Карпенко-Карий [429, 44]. У тих же випадках, коли фольклорне джерело набувало в тексті п’єси знакових властивостей, варто говорити про свідому актуалізацію метатексту, про спосіб адаптації, який формував прагматику рецепції. Отже, фольклорний текст сигналізував про специфіку включення у драматичну дію.

Найчастіше включення народнопісенних творів у структуру драми сприяло ситуативно-психологічному означуванню. Так, скажімо, пісня у виконанні персонажа сприймалась як авторське повідомлення, що згодом дублювалось у драматичній дії. Таким чином, драма у сучасному розумінні була певним гіпертекстом, що вбирав фольклорні, а також і значущі літературні твори. Проілюструвати цю тезу можна на прикладі популярної на початку XX ст. п’єси О. Грабини “Засвістали козаченьки”, до якої автор додав промовисте жанрове визначення *фарс-мозайка на одну дію*. Віддаючи належне художній недосконалості, штучності цього твору, варто розглянути його саме як свідомо вироблену матрицю мелодрами, дія якої “прокоментована” й інтерпретована завдяки адаптації у ній фольклорного сюжету, численого пісенного матеріалу та пародійно спрямованих ремінісценцій зі своєрідного метажанру української драми — “Наталки Полтавки” І. Котляревського.

Слід помітити, що хоча не завжди фольклорні тексти абсолютно відповідають драматичній дії, але у численних піснях проступає авторська оцінка, що корегує ситуацію. Так, у фіналі п’єси Гриця засуджують за те, що втік до Марусі з війська, та забивають киями. Козаки й дівчата у своєрідній трагедійно-іронічній кодї співають відому народну пісню “Ой, не ходи Грицю та на вечорниці...”, що закінчується словами “Ой, Грицю, Грицю, славний ти козаче, За тобою, Грицю, усе військо плаче.” [78, 31]. Таким чином, пісенний фінал дозволяє авторові зробити відповідні емоційно-сміслові акценти і створити пародію на жанр

мелодрами, що завдяки фольклорним ремінісценціям і стала *фарсом-мозаїкою*.

Найдавнішою формою засвоєння вважається драматургіяна адаптація обрядів. Подекуди, вживлений у структуру драматичної дії, обряд зберігає народнопоетичну модальність, як, скажімо, у *диточій фантастичній опері* Чайки Дніпрової “Зима і Весна, або Снігова Краля”, яка передає ритуальний характер обрядового дійства [Див. 102]. Також, наприклад, у оперетці на одну дію Петра Федисіва “Гей на Івана, гей на Купала!” простежується відповідність дії (дівчина Марина пересвідчилась у вірності судженого Стефана) купальським народним пісням [384]. Структуру драматичної дії утворює в цій п’єсі обряд кидання у воду вінків. На рубежі ХІХ — початку ХХ століть це давало можливість не тільки закладати в усталену, всім відому матрицю певну авторську ідею, але і засобами осторонення ритуалізованого вислову спроектувати його на сучасне життя і на сучасну драму. Зберігаючи поетику обряду, І. Франко помітно алегоризує його зміст у *драматичному образку* в одну дію “Суд Святого Николая”. Фольклорний ритуал обдаровування Святим Миколаєм дітей накладається на змістове наповнення побутово-психологічної драми з виразним моральним імперативом, що виражає авторську ідею:

#### Святой Николай

...Любіться всі разом, бо кругом злі люде, —  
Коли серед своїх любові не буде,  
То чужі вас певно не будуть любити,  
З ваших сварок скористають, щоб вас всіх згубити [390, 357].

У драматичному *етюді* на одну дію Л. Яновської “Поводатирь” зміст фольклорного обряду “Меланки” що за свідченнями О. Білецького зберігає зв’язок з вертепним дійством, [24, т. 1, 147] увиразнюється в структурі *соціально-побутової мелодрами*. Причому наратив переповідається авторкою окремо, що дає можливість помітити, як його пристосування до сучасної дійсності створює своєрідну пародію на міщанське побутовування (вводиться міщанський городський фольклор) [Див. 437].

З процесами епізації драми органічно пов’язане і олітературнення фольклорних сюжетів драми — тобто використання прийомів і принципів, властивих епічним творам. Серед інших чин-

ників слід назвати і обробку драматургами фольклорних дум, балад, історичних пісень. *Одноактна дума-п'єса* Олександра Олеся “Хвесько Андигер” є, по суті, драматичною обробкою народної думи про козака-нетягу Ганжу Андигера, що записана у двох варіантах.

У драмі Олеся застосовано такий тип висловлення, який лише формально нагадує полілог (репліки героїв не індивідуалізовані). Це, по суті, той самий тип оповіді, що і в думі, лише виголошений за репліками. Сислового навантаження набувають монологи Хвеська Андигера, побудовані як фрагмент історичної народної пісні (узагальнене, безособове звертання). Цим введенням пісенного сюжету досягається ефект виокремлення авторської ідеї: неіндивідуалізований текст пісні підносить відомий, вже існуючий у народному сприйнятті образ або сюжет, у зв'язку з чим виникає ефект параболічного накладання на події у драмі. У заключному монолозі Хвеська Андигера, що зберігає стильові особливості вислову думи, фактично передається оригінальний текст думи (її кінцівки).

### Хвесько Андигер

(До козаків)

А ви, діти-козаки, друзі-молодці,  
Добре дбайте,  
Осих дуків, як волів, за лоба витягайте,  
Під вікнами поскладайте,  
Щоб вони довіку пам'ятали,  
Як козака-нетягу пивом-медом частували!.. [259, 140].

Підкресленим моралізуванням, повторами, сталими епітетами, прийомами ретардації досягається епічність звучання висловлювання у *думі-п'єсі* Олександра Олеся.

Сюжет думи або історичної пісні (балади) введено у структуру дії *драматичного етюд* Л. Старицької-Черняхівської “Останній сніп”. За спостереженнями І. П. Чернової, в основі цієї п'єси “...лежить аналітично-ретроспективна драматична техніка, для якої характерне введення розповіді про минулі події в безпосередню дію п'єси. Вчинки героя є лише психоаналізом того, що відбулося за межами дійства...” [415, 172]. Письменниця вдається до суто мелодраматичного прийому: інтрига одноактівки розгортається завдяки прийому незнання, що призводить до

катастрофи. “Аналітичний план створює подвійний план сприйняття ситуації минулого і ситуації теперішнього, яка одночасно є і наслідком, і причиною першої” [415, 172]. Отже, за типом емоційної напруги “Останній сніп” нагадує дослідниці психологічну новелу.

У *драматичному етюді* “Останній сніп” помітний взаємовплив двох тенденцій: епізації та ліризації. Ліричним пафосом болю за сплюндровану Січ, виявом лицарської честі просякнуті монологи старого козака-запорожця Андрія Нещадими та почуття Ганнусі, його онучки, продовжувачки й оберігачки дідівських заповітів. Поряд з тим, у монологах і діалогах героїв яскраво проходить ретроспективний огляд минулого, калейдоскоп подій, що сталися після зруйнування Катериною II Січі у 1775 році. Використовується прийом літописного зведення фактів, коли історичні події минулого осмислюються крізь їх наслідки — сучасні утиски зруйнованої України Московією. Цьому сприяє і введення у монологи Андрія Нещадими тексту історичного документу — запис переяславського полковника Ганджі про те, як Семен Нещадима привів військо Текелія таємними шляхами на Січ.

**Андрій Нещадима** (*розгортає зшиток і починає вголос читати*).

Все очевидно бачив сам й на спомин  
Вікам прийдешнім списую. Ганджа,  
полковник Переяславський”. Та що це?  
Старий Ганджа! Наш славний січовик!..  
Ти не хотів під берлом цим лишитись,  
Під турка ти піддався і знайшов  
Там наглу смерть, а я життя тут стратив,  
Розвіяв всі надії, й поросла  
Душа моя лиш спогадом, мов мохом... [330, 400].

Аналітичний зв’язок недавнього минулого із сучасним підсилюється завдяки умовному переведенню колишніх подій у теперішній час. Невипадково записи Ганджі Андрій Нещадима сприймає як голос з домовини. Таким чином художній час драми розгортається у кілька подієвих планів, спроектованих у термін протікання драматичної дії.

Спостерігається й певна відповідність до характеру висловлювання у думі. Як зауважує Н. Малинська, жанрова специфіка думи полягає, насамперед, у перевазі епічного начала, оскільки мова у ній “...скорше називально-понятійна, аніж образ-

на”... сцени не виспівані, а запроTOCOLьовані, аналітика переказу звільнена від “...впливів колективних космогоній”, за зовнішньою безконфліктністю відчувається трансцендентна напруга...” [213, 11-13].

Можна помітити, що характери персонажів у думі розкриваються через переказування їх вчинків. Подібно до того, у драматичному етюдї Л. Старицької-Черняхівської зберігається інтенція до об’єктивного переповідування подій, яка почасти руйнується у монологах Андрія Нещадими та його онучки Ганнусї. Не випадково всі розмови до кульмінації та розв’язки нагадують констатацію фактів.

**Семен Нещадима.**

Не вернемо всього у мить! Помалу...  
Хоч збудемось колегїї, та знов  
Допевнимось супліками дозволу  
Нам гетьмана обрати.

**Усі.**

Ех, коли б!

**Кум 1.**

А бачили самого? Контroversій  
Не чулисте яких?

**Семен Нещадима.**

Все “шумен” був.  
Але були допущені до ручки  
В самої [330, 397].

Засобом епізації стає і символіко-алегорична образність у п’єсі. Лейтмотивом, що безпосередньо вмїщує авторську ідею, є однозначно потрактований образ “останнього снопа”, який відіграє важливу композиційну роль. Побутові турботи Семена Нещадими, що збагатів на зрадї, алегоризуються у висловлюванні його батька, Андрія Нещадими:

...Домолоти ж ще сніп оцей останній,  
Та й розкошуй, мели і шеретуй,  
Щоб не лишилось і зерна малого,  
Того життя. Души своїх братів!.. [330, 409].

“Останній сніп” на полі Семена Нещадими набуває персоналіфікованого значення і сприймається як алегоричне уособлен-

ня Андрія Нещадими, останнього оплота козацької державності. У цьому випадку поетика фольклорного наративу стає вагомим засобом художнього виявлення авторської оцінки і уможливорює характер рецепції завдяки включенню або адаптації народнопісенних текстів, обрядів та дотичних до них літературних творів.

### 4.3. АЛЕГОРИЧНО-ПРИТЧЕВИЙ СПОСІБ ВИСЛОВЛЮВАННЯ В ОДНОАКТНИХ ДРАМАХ

Онтологія форм художнього узагальнення в українській драматургії кінця XIX — початку XX століття чи не вперше була осмислена М. Вороним у статтях “Драма живих символів” і “Театральне мистецтво і український театр” [65]. Простежуючи шляхи реалістичної драми до натуралізації, “...з провідною — моральною чи громадською — ідеєю (підчас грубою тенденцією) критик-театрознавець і поет водночас спостерігає розвиток психологізму “драми переживання”, що застосовує необмежені можливості “живого символу” [65, 165]. Власне, не усвідомлюючи цього, М. Вороний накреслив шляхи актуалізації форм художнього узагальнення, які пізніше визначили алегоричний та символічний типи художнього мислення. Можна припустити, що алегоризм і символіка, відповідно до природи цих явищ, у літературі кінця XIX — початку XX століть утворювали різні способи трансформації художньої дійсності, що увиразнювалось у принципово відмінних типах висловлювання, які більш виразно виявляються вже у поезиці драматургії XX століття.

Розмежування процесів алегоризації та символізації в контексті загальнохудожніх тенденцій ліризації та епізації драматургічного висловлювання порубіжної доби (при всій неоднозначності названих явищ), відбувається у межах глибинних деформацій структури образного мислення. За спостереженнями С. М. Бройтмана, нове бачення світу (як то не парадоксально!) обумовлює актуалізацію архаїчного образного мовлення. Тяжіння до неосинкретизму веде до відродження символу, генезу якого С. М. Бройтман пов’язує з одночленим паралелізмом і вважає, що одночасно набуває поширення і “...найбільш давня фо-

рма паралелізму — двочленна” [38, 319]. Ця метаформа виявляє свою структуру, насамперед, у алегорії.

Поетика висловлювання у текстах рубежу століть актуалізує насамперед внутрішні стосунки образного мовлення. У художній реальності нового типу все сильніше усвідомлюється автономність образу і поняття, причому в межах тексту водночас корелюють кілька художньо-образних смислів. С. М. Бройтман назвав їх стосунками простого (риторично одноголосого) слова з наперед визначеною модальністю та стилевим забарвленням метафоричного слова (внутрішня форма якого заснована на розмежуванні явищ) та міфологічного слова, з іманентно притаманним йому синкретизмом [Див. 38, 323]. Поряд з тим автором обстоюється принципова незведеність художнього висловлювання до бодай одного з перерахованих художніх смислів.

Аналізуючи процеси відокремлення образу і поняття в поетиці модернізму, дослідники зокрема доходять висновку про умовну ізоляцію образу із усталеної системи значень та введення його у нову систему значень через додаткове поняття. Цей “розрив смислової структури” стає своєрідним засобом експлікації авторської ідеї, про який писав В. Беньямін, простежуючи вплив барокової форми на розвиток німецької трагедії. Домінуючим виразненням ідеї (у сенсі платонівського “ейдосу”) в мовленні пояснює В. Беньямін формальні здобутки сучасної трагедії [Див. 23]. Умовне повернення до барокової форми простежується, певною мірою, і в українській драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століть. Це виявляється, насамперед, у складних процесах алегоризації і символізації художнього мислення. Відповідно до поетики барокової драми в структурі художньої образності Д. Чижевський зауважив алегоризацію самого дійства на зразок драм “*мораліте*” [417, 274].

Згадаємо, що, починаючи від “Естетики” Г.-В. Гегеля, під алегорією розуміють тип художнього узагальнення, в основі якого — експлікація подвійного смислу, причому узагальнюючий зміст домінує над пояснюючим образом, який набуває лише пустої форми суб’єктивності. Алегорія виявляє стійкість “риторичного слова” з його визначеністю смислу, вона набуває *дискурсивних властивостей переважно авторського вислову*. Очевидно, слід зазначити, що на рубежі ХІХ — ХХ століть алегоризація закладалась як один із можливих планів прочитання тексту

і охоплювала образно-композиційні прошарки тексту, увиразнюючи їх притчевий зміст. Слід зауважити, що діапазон алегоризації був доволі широким: від риторичного піднесення нарративу з елементами штучно стилізованої сакралізації (що відповідало притчево-параболічним структурам художнього конструювання) до відвертого шаржування, стилізованого вертепного дійства чи містерії (*мораліте*). Прикладом останнього можуть бути проаналізовані вище шаржі Л. Старицької-Черняхівської: трагічний жарт на одну дію “Муки українського слова” і її ж напівфейлетонна одноактівка “Вертеп. Старинна містерія на нові теми”. Фабула і структурні особливості *вертепу* у зазначених творах помітно алегоризуються, профанізуються, стають засобом іронічно-пародійного заперечення факту дійсності (у одноактному шаржі “Вертеп” — це факт проголошування нового складу Думи газетами “Новий час”, “Киянин”, “Московські Відомості”). Алегоризація характеру дії надає образності всім зрозумілого “прочитання”. Наприклад, Дума уособлює “диявольську силу”.

“Дума сія єсть бесовське порожденье,  
Дума сія єсть умов столпотворенье...” [329, 3].

Заключна сцена ввергнення учасників дійства у пекло завершується дидактичною настановою Вертепщика:

“Розкажуть в пеклі вам про то.  
Гуртом! Гуртом! В Лук’янівський народний дом” [329, 3].

Цілком зрозуміло, що наявність параболічно-алегоричної структури у драматургії рубежу століть сприяла визріванню сатирично-пародійного дискурсу, який набув художнього увиразнення у 20–30-х роках ХІХ століття. Так, у *фантазії-сатирі* на дві дії В. Самійленка “У Гайхан Бея” алегоризується казковий сюжет про деспотично-фанатичного правителя, його доньку та претендента на її руку. Об’єктом сатирично-пародійного спрямування стають не лише реалії сучасного, а також будь-якого тоталітарного суспільства, але і драматичний жанр мелодрами (претендента на руку дочки правителя Галіми спочатку змушують довести лояльність щодо уряду, потім присуджують до страти через підозру у революційних заходах, урешті милують, оскільки розірвано присуд). Пародійне спрямування п’єси формується, насамперед, на рівні гротескно-оксиморонного висловлюван-

ня, що складає своєрідний надтекст (згадаємо, хоча б, “комітет фізичного впливу на моральність людності”) [301, 452].

Таким чином, алегоризується образність, що створює умови для пародіювання параболічної структури, і це веде до появи *п'єси-пародії* або *п'єси-алегорії*, яка набула численних варіацій у літературі ХХ століття. Це, безперечно, відповідало потребі вираження авторських концептів і авторської оцінки.

Слід зазначити, що алегоризація концепту у назві п'єси завдяки його умовній ізоляції, вилученню з контексту, дозволяє включити його у нову систему значень. Достатньо згадати драматичний етюд Олександра Олеся “По дорозі в Казку”, його ж п'єсу на чотири картини “Хам”, драматичний етюд В. Єфтімовича “По той бік казки”, нарешті, драму С. Черкасенка “Казка старого млина”. У зазначених текстах алегоризується сама візія *Казки*, що набуває характеру певного топосу, іконографічного знаку утопії ідилічного світу. У всіх п'єсах концепту *Казка* надається переважно ціннісна ознака.

Олександр Олесь використовує у драматичному етюді “По дорозі в Казку” параболічну форму розгортання візії як певного наративу, що має однозначне, всім зрозуміле значення. У сюжет закладається елемент пародії на утопію, поскільки “оголюється” абстрактність поняття *казки*, яке відоме героям п'єси. Це уявлення про ідеальний світ позбавлено суб'єктивної конкретики, внаслідок чого набуває характеру атрибутивності. Самий спосіб висловлювання демонструє очуження риторичної позиції особово не визначеного героя (“Він”) і хаотичних, вертикально нашарованих одна на одну реплік натовпу. Езотеричне проникнення героя у феномен казки створює протистояння позицій віри і зневір'я, уособленням яких є постать самого героя і невизначена постать когось із юрби.

**Він.** О брате мій! Устань і вір: не зайде сонце ще за гори, як ми угледим Казку.

— Сьогодні будем в Казці? Сьогодні? (*Підводиться і знову опускається.*) Ні, я полежу трохи, я стомивсь. (*Падає біля його ніг.*) [259, 24].

Отже, в драматичному етюді Олеся дія сконцентрована навколо різних можливостей досягнути загадковий світ *Казки*, що, як візія, є головним персонажем дійства. Непорозуміння між ме-

тафізичним і реальним осягненням феномену Казки і створює сюжетну колізію антиутопії. Мав рацію А. Василько, коли писав, що "... "вічна казка" лишається у Олександра Олеся поетичним образом, висловленим загально; в особі ж героя автор провів уже свою думку, його устами висловив свою проповідь життя..." [47, 28]. Йдеться про те, що Олесь уникає грубої тенденційності і сягає в етюд справжнього поетичного пафосу. При цьому вказівка А. Василька на те, що п'єса символічна, означає перш за все форму поетичного узагальнення, спосіб інтерпретації якої ближчий до розуміння алегорії (втілення у слові однозначного уявлення про явище): "Червоні маки — як символ кривавої долі проводиря, вінок — королівської влади..." [47, 29]. До речі, М. Сріблянський вважав, що ця п'єса не символічна, а алегорична [326, 177].

Можна припустити, що для митців зламу століть Казка була тим уявним утворюванням, алегорією ідеального, орієнтація на яку збуджувала драматичну напругу, ставала почасти структуротворчим чинником. Так, у драматичному етюді В. Єфтімовича "По той бік казки" відтворюється деградація молодого хворого митця Юрія, що усвідомлює приреченість власного кохання. Внутрішня драма героя переживається водночас його матір'ю, що осторожно минуле у власних спогадах, ті часи, коли її син просив розповісти Казку [117].

Отже, як бачимо, захоплюючи переважно образно-композиційний рівень художнього тексту, проникаючи у пафос висловлювання, алегоризація переважно не закріплюється наприкінці ХІХ століття у жанровій специфіці твору. У ХХ столітті цей процес зафіксовано у жанрових дефініціях: *хроніка-алегорія, драма-притча, драма-тенденція* тощо [Див. 28]. На цьому етапі притчева структура провокувала або до алегоричної інтерпретації квазі-реалістичного наративу, або до символічного продукування нових смислів у висловлюванні. Причому символістське сприйняття закладається не лише у характері висловлювання, а і у його прагматиці, у певних вимогах до багатовимірного сценічного втілення, що накладало символістську сугестію на інсценізацію. Слід підкреслити, що притчевому змісту органічно відповідала сполука драматичного начала з поемним (тобто, ліро-епічним). Творчості Лесі Українки властивий притчевий спосіб узагальнення переважно у драматичних поемах-легендах, які

наближались до таких усталених типів висловлювання (колишніх жанрів), як *афоризм, гнома, сентенція*. Втрачаючи жанрові ознаки, ці способи судження актуалізовано у структурі інших жанрів, зокрема, у жанрі драматичної поеми.

Межова позиція легенди між історією та метаісторією провокувала до розгортання у *міф* або — у *казку, притчу, легенду*. Невипадково історична, міфологізована легенда була одним із улюблених джерел драматичних поем Лесі Українки. Згадаємо, що жанровими ознаками легенди дослідники, зокрема В. Давидюк, вважають фантастичність, фабульність, ретроспективність, чинники “зовнішньої форми епічної позиції автора” [92, 10]. Так, узагальнюючий притчевий характер легенди “Орфееве чудо” дозволяє наповнити діалог Орфея з героями Зетом та Амфіоном імплікованою авторською суб’єктністю, не властивою міфологічним персонажам. У тексті твору відчутне протистояння двох дискурсів: реального і казкового. Переживання героїв набувають підкреслено реального втілення, навіть диво “оживання” каменя, збудованого енергією людського духу під впливом чародійного мелосу Орфеевої сопілки, подається цілком реально, обстоюється героями з суто побутовою мотивацією. Але цілком звичайний вчинок Орфея, що, знесилений та зневірений, заграє на сопілці, справляє незвичайний вплив на людей, які примусили каміння підкоритись.

Драматургія цієї драматичної легенди утворюється внаслідок трансформації реального сприйняття дійсності у магічне, ірреальне, що в уяві читачів проектується на притчу про оживлення каміння силою творчого духу.

### Зет

*(обернувшись і глянувши на мури)*

Гей, браття! Диво сталося, дивіться!  
Адже ж таки послухало каміння! [371, 12].

Отож у цьому творі виявляється притчева алюзійність висловлювання, що також сприяє алегоризації його змісту. У літературі новітньої доби (після XVIII ст.) поступово втрачається дидактично-стверджувальний характер алегорії, дискредитується однозначно-раціональний спосіб оцінювання світу. Алегорія виявляє гнучкість та здатність до перетворення на інші засоби художнього узагальнення. Не випадково дослідники ототожнюють

її з “розбудованою метафорою” і, навіть, символом, що зберігають здатність розгортатися у міф, легенду, притчу. Тому алегоричність слова ототожнюється насамперед з алюзійними властивостями вислову, переважно йдеться про фольклорно-міфологічні або історичні алюзії.

Варто прислухатись до спостережень Р. В. Кухаря, який доводить певну спорідненість драматичних поем Лесі Українки, зокрема “Вавілонського полону”, “На руїнах”, і драматичної поеми англійського поета XVII ст. Дж. Мілтона “Самсон Агоніст”: “Прикметний Мілтонові алегоризм “включно з біблійними сюжетами” знайшов примінення в усій творчості поетки в найширшому розумінні; екзотичність її тематики, біблійні й античні сюжети — це могутня алегорична схема, в яку вкладає Леся Українка національну образність своєї драматичної творчости” [192, 98]. Услід за А. Ніковським, Р. Кухар вважає екзотичність Лесиних сюжетів чинником письменницької фантазії, “...який приблизно однаково уявляється всім освіченим сучасним письменникам” [192, 62].

Алегоричність у драматичній поемі Лесі Українки “Вавілонський полон” утворюється внаслідок специфічної стилізації пісень-притч Елеазара, що сприймаються натовпом майже як цитатія. Алюзивний характер надоособистісного висловлювання втрачає певний зв’язок з суб’єктивним мовленням героя. Внутрішній драматизм увиразнює організація вислову в останньому монологі Елеазара. Це монолог-прозріння, що, подібно до хороших виступів у давньогрецькій трагедії, містить “вище знання”. Це “вище знання” допомагає здійснити екзистенційний прорив героя у слові. Двочленна структура вислову, в основі якого — порівняння, надає мовленню притчево-алегоричного характеру. Регулярно зберігається форма аналогії, зіставлення прикладу і його тлумачення щодо ситуації героя.

#### Елеазар

Син чоловічий сам себе поранив  
об гострий камінь, падавши додолу,  
у розпачі роздер одержу честі,  
посипав голову золою ганьби!  
Ох, я додолу впав, як і святиня,  
всі полягли ми, як Єрусалим [372, 165].

Отже, алегоричність мовлення героя передає акт зростання Елеазара у слові і подолання своєї суб'єктивної обмеженості через слово. Структура образного мовлення набуває характеру внутрішнього конфлікту між емоційним прозрінням героя у слові і суб'єктивно пережитим у пісні колективним відчуттям поневолення.

Самий образ Елеазара як певний культурний знак і притчева фабула ситуації співця у полоні набувають у творі символічного узагальнення. Невипадково Леся Українка назвала свій твір у листах *лірико-драматичною сценою*. Внутрішня драма героя розгортається, подібно до ліричного висловлювання, як тропеїчна трансформація образної природи мовлення. Але у структурі вислову індивідуально-чуттєве начало все ж поступається понятійно-узагальнюючому, і можна спостерігати алегоричний характер мислення героя, явлений у слові. Таким чином, увиразнюється функціонально-прагматична відмінність породження поетичного слова героя і сприйняття його змісту, що унаочнює взаємодію ліро-драматичного і епічно-драматичного начал у цій драматичній поемі.

Можливості художнього узагальнення сприяли поширенню жанрового різновиду — *драми-притчі* наприкінці 20-х — у 30-х роках ХХ ст.

Таку тенденцію спостерігаємо вже на зламі століть; отже, є сенс представити вже “зрілий” етап формування *драми-притчі*, хоча хронологічно він і виходить за рамки означеного нами періоду. Але це допоможе увиразнити, перш за все, вплив алегоризації на структуру і жанр драматичних творів, внаслідок чого притчевий спосіб очуження матеріалу закріпився у визначенні жанру.

Заслуговує на увагу *драматична легенда у чотирьох картинах* Кліма Поліщука “Камінна баба”, надрукована у часописі “Зоря” 1926 року. В основі архітектоніки п'єси — притаманний жанру легенди принцип трансформації: оживання казкової оповіді, що у другій, третій, четвертій картинах перетворюється на алегоризоване дійство. Іронічно-пародійний план створюється внаслідок розбіжності в інтерпретації легенди про Чорних Клобуків, які вірили у камінну бабу, “...що ставили її в степу на могилі живцем закопаного у землю найславнішого вояка, через що саме протягом п'яти літ та баба вважалась єдиним божищем цілого краю...

Люде вірили, що як би хто хоч ненароком підгледів оту таємницю, то баба розсиплеться порохом, а призначений для неї вояк зробиться вогняним змієм і пануватиме доти, доки не прийде час ставити другу бабу...” [280, 12]. Реакцією на оповідь стає іронічна проекція на сьогодні (звинувачення Клобуків у тому, що не встановили радянську владу). Розповідач легенди — дід — усвідомлює зв’язок часів, спадкоємність духу Чорних Клобуків. Звідти й підкреслена пов’язаність минулого і теперішнього часів.

Друга, третя і четверта картини п’єси повертають читача у прадавні часи, коли відбувались події, переказані у легенді про Чорних Клобуків. Розгортається процес іронічно-пародійного перевтілення ватажка овечих отар, Гея, ну-ну, на ватажка народу. До речі, подібний прийом перевтілення вантажника Гели Гея на солдата, захопленого потребою руйнування, використано у комедії Б. Брехта “Що той солдат, що цей” (1924–1926). Одночасно написані твори створюють своєрідну синхронічну пародію один на одного. Гей, ну-ну, розвінчує легенду про Камінну бабу і пропонує нове “божище” — вільну людину на вільній землі. Самий розвиток дії у другій, третій, четвертій картинах містить моральне повчання притчі. Повчальний приклад певною мірою розшифровує те, що відбувається у першій картині, хоча зіставлення двох часових площин (минулого і теперішнього) неодмінно провокує до переосмислення легенди. У даному тексті остеронення легенди в історичному часі дозволяє по-новому тлумачити її зміст в умовах нової культурної дійсності, про що і повідомляється у висловленні Діда-оповідача, яке, безумовно, відбиває авторську концепцію.

Дід. ... спочатку йому народ повірив, але далі старші, разом із жерцями, звернулися за допомогою до тих, що жили над Россю, а ті, побивши Гея, ну-ну, самі запанували над Клобуками, змусивши їх коритися собі і кланятися свому богові Перунові... [280, 13].

Зрощення епічного і драматичного начал спостерігається у п’єсі насамперед внаслідок того, що переповіdana (очужена у розповіді) легенда ніби оживає у давньоминулому часі. Тобто, зберігається настанова для глядача — на подвійну умовність подій (як і у епічних п’єсах Б. Брехта, зокрема у відомій його епічній драмі “Кавказьке мелове коло”). Згадаємо при цьому, що диста-

нція між часом зображуваної дії та часом повіствування про неї складає чи не найпомітнішу рису епічної форми. Брехтівський ефект очуження досягається і введенням постаті розповідача, що дозволяє в першій частині п'єси (у К. Поліщука це перша картина, у Б. Брехта — пролог) подати певну настанову (й одночасно з тим точку зору) на наступні події. Це створює умови для полеміки глядача з автором.

Іронічно-пародійне дистанціювання від прадавніх часів оповідуваної легенди у першій картині п'єси “Камінна баба” спроектовано на ідеологію 20-х років, з одної сторони, і безпосередньо на відчутну у іронічному підтексті — позицію автора. Відголоски цього спостерігаємо у промовистих репліках.

**1-й ночліжанин.** ... Як видно, так ті Клобуки мало чим різнилися від наших овець!

*Дід (здивовано).* Чому ти так думаєш?!

**1-й ночліжанин.** Тому, що якби не так, то зразу би встановили б свою радянську владу — і начхать на всі сусідські зазіхання... [280, 12].

Помітно відмежовується у тексті п'єси зображення (переповідування) легенди від зображуваного, що дає глядачам змогу впізнавати притчевий зміст висловлювання, вловлювати авторську іронію як знак порушення узгодженості різних дискурсів.

Отже, алегоризація і притчевий спосіб художнього висловлювання у драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століття стають помітними засобами увиразнення авторської концепції, з одного боку, і алюзійної здатності тексту встановлювати зв'язок між певними культурними текстами-знаками минулого та сучасними уявленнями — з іншого.

#### 4.4. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ДРАМАТИЧНОГО ЖАРТУ

Суттєві зміни відбуваються наприкінці ХІХ століття не тільки у змістовому наповненні, структурі, жанрових інтенціях комедії, але й у самому сприйнятті комічного. Процеси дифузії комедіоцентричних жанрів, як то: *водевіль, фарс, трагікомедія, інтермедія, жарт*; своєрідного “вживлення” у комедійну струк-

туру елементів *ліричної драми, трагедії, феєрії* та інших несподіваних жанрів, форм, виявляли авторську стратегію і впливали на глядацьке сприймання, підживлене парадоксами самого тексту. Цьому, безумовно, сприяла драматургія переробок. Трансформуючи (переважно епічні) тексти за законами драматичної дії, автори відкривали можливості адаптації певних творів внаслідок нашарування різнопланових елементів форми та ускладнення риторики тексту, і це створювало можливості для виявлення наративних стратегій. Уживання поняття “наративні стратегії” пояснюємо передусім функціональним розмежуванням фабулярності (переліку подій) і наративності (суб’єктного сприйняття подій). Тому, враховуючи відповідність вживаного у зарубіжному літературознавстві терміна “наратор” поширеному в українському науковому обігу — “оповідач”, ми розуміємо під “наративними стратегіями” “модальність і характер повіствування” [427, 68], “сукупність наративних процедур, яких дотримуються, або наративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети для репрезентації наративу” [349, 79]. Зауважимо, що вслід за М. Гловінським ми вважаємо наративні стратегії “елементом структури тексту”, що створює певний спосіб рецепції [465, 26]. Йдеться, зокрема, про сатиричну, гротескную, іронічно-пародійну стратегії наратора або тексту, спосіб розповідування якого створює певний дискурс. У драматичному тексті за відсутністю безпосередньо представленого образу автора говорити про наративні ознаки можна лише умовно: так званий наратор, присутність якого певною мірою виявляється у епічній драмі, проявляє себе у тих художніх засобах, які передають стратегічно скеровану модальність висловлювання. Деякі дослідники, наприклад, Є. Валігура, розрізняють навіть деякі ролі наратора у драматичному тексті: творця, конферансьє, героя [512, 593, 594]. Слід підкреслити, що наративні стратегії помітно виявлялись у комедійних одноактівках. Так, у драматичному етюді М. Кропивницького “По ревізії” розлогий експозиційний монолог Старшини не лише містить оповідь про випадок (невдале залицяння до Пріськи), у якому подається мотивація подальшого розвитку дії (допиту Риндичихи, що скаржиться на Пріську), але і виявляються певні стратегії оповідування. Монолог нагадує нарис, замальовок, у якому подається гротескно-комічний спосіб пригадування подій: з’ясовується, що в процесі пияток Старшиною загублено день.

**Старшина...** (*Дивиться на стіну, де висить календар*). Що воно таке? “Перво октябра”. Та це ж було, либонь, на тім тижневі... А перво октябра це ж було на Покрову, а на Покрову я був на ярмарку. От тобі і загубили день! [177, 168].

Виявляється непевність героя у реальності подій. Подальші спогади про залицяння до письменоводительші (“Там такі гарячі губи, що аж пашить!” [177, 168]) створюють стратегію ефекту присутності, що у драматичному тексті стає засобом гумористичної характеристики персонажа. Таким чином увиразнюється характер сприйняття і передачі героєм подій.

Вражаючий потенціал до реалізації наративних стратегій та необмежені можливості мовленнєвої тканини виявив у цей період *драматичний жарт*. Ця жанрова форма ввібрала тенденції родо-жанрових зрощень доби. Внаслідок увиразнення наративу у драматичному етюді кінця ХІХ століття актуалізується спорідненість з малими епічними жанрами, зокрема — з анекдотом. Дослідники помічали закоріненість дотичних до комедії п’єс у інтермедійне дійство ХVІІ–ХVІІІ століть. За спостереженнями М. Возняка, в основі інтермедії була акція, що представляє собою обробку втішних і жартобливих історій, оповідань, анекдотів, дотепів тощо [60, 16].

Переважна більшість драматичних *жартів* цієї доби побудована на олітературненні мовленнєвої стихії *анекдоту*. Це досягається завдяки розщепленню різнопланових, на перший погляд, несумісних дискурсів, їх інтерференції, перекодуванню з природної мови на штучні плани висловлювання, нарешті, завдяки оновленню метафори: “...несподівано втрачається код, і метафора зникає, розпадається на окремі складові. Звідти і йде буквально сприйняття метафори, що становить наслідок, а не сутність того, що відбувається в анекдоті” [190, 34]. Поскілки анекдот — це насамперед форма реагування на подію, він містить у собі граничну концентрацію події, по суті — це новелістичний пуант, що реалізується крізь словесний образ, який у різних системах значень неоднаково, по-різному інтерпретується [190, 34]. Самі назви драматичних жартів увиразнюють іронічні можливості метафори, які доповнює авторське уточнення. Воно переважно створює план сприйняття метафори і тим виявляє риторичну іронізування: “Бувальщина, або на чужий коровай очей не поривай”

А. Велисовського, “Оказія з пампушкою” Г. Бораковського, “Досвітки або Москалеві штуки нарobili муки” К. М. Мирославського-Винникова, “Піймав облизня” Т. Колісниченко...\*.

Ці п’єси позначені динамізмом інтриги, рухливими діалогами та монологами, які, завдяки розщепленню омовленого дискурсу, а також несумісних способів його сприйняття та інтерпретації, неодмінно викликають комедійну реакцію у глядача. Так, одноактний жарт на одну дію Ф. Д. Безпалова “Хитрий швець” побудовано на мотиві обдурювання та простакуватості довіри. Швець з міста, Гордій Остапович Балакучий, дає пораду Пилипу Халяві віддати сварливу жінку у солдати. Діалог концентровано передає наратив.

**Балакучий.** А вот што: отдай ти її в солдати.

**Пилип.** Як це? Та хіба ж беруть жінок у москалі?

**Балакучий.** Беруть. Я, брат, і сам не вірив, щоб мадамський персонал можно було отдавать у москалі, а тепер вірю, бо мені сам писар розказував, що у волость прийшов новий закон о мадамськом сословіі [20, 12].

Помітно дублюється план мовлення шевця та план сприйняття (знання) істини ним і Пилипом, який беззастережно йому вірить. Виникає розщеплення таких характеристик висловлювання, як адресація, функціональний посил, модальність тощо. Нашаровуються репліки Балакучого, звернені до самого себе та до Пилипа.

**Балакучий (до себе).** Вот дурні овечки! Думаютъ, правда, што мадамський персонал можно отдавать у салдати. (До Пилипа) Ти прости вже їй, вона справиться. А то как отдаш її у москалі, то ще гірше може бути: вона там так розпуститься, такого фешенебельного гонору набереться, што как возвратиться зі служби додому, то будить командувать тобой, как командир некой... [20, 14].

Анекдотна структура та риторика тексту драматичного етюду неодмінно провокують прийоми мовної гри, що безумовно має інтермедійно-пародійне походження.

---

\* У даному та інших випадках зберігається авторський правопис.

Так, у одноактній комедії Олекси Бобикевича “Настоящі”, видрукованої вперше у Львові у 1903 році, характер інтриги позначений умовністю гри за допомогою очуження мови. В основі комедійного сюжету — побутова сварка двох хазяїв — Боровича з Ковтом та мотив уникнення цієї ситуації, внаслідок чого Борович став прихильником газети російськоцентричної орієнтації “Галицька Русь”. Актуалізація комедійного плану посилюється метонімічним перенесенням усіх політичних новацій на інший мовний рівень — розмовний. Так Борович вичитує в статті “Новая фонетическая язва на Руси”, що “Ъ” хотять усунути: “...тое “ъ”, котре брало участь в давних, княжих борбах, котре стояло на сторожі... гм! нашої землі перед нападами татарськими...” [29, 10].

Наступний виток суто водевільної інтриги пов’язаний із прагненням сина Боровича Остапа домогтись у батька дозволу одружитись з донькою Ковта Ганнусею. Остап вдається до типового прийому театру *dell’arte* — ігрового очуження мови як способу маскування, приховування намірів. Остап домовляється з матір’ю, аби вона вдавала, що не розуміє російської мови (її вульгаризовано-лакейського, спародійованого варіанту), коли той розповідає про свої плани одруження зі справжньою російською акторкою балету у Києві. Зрозуміло, у такий спосіб негативного маскування Остап отримує дозвіл на шлюб з Ганнусею.

Авторська іронія виникає в п’єсі внаслідок порушення логіки на різних рівнях їх внутрішньої структури, внаслідок неспіввідносності між елементами сюжетно-композиційної структури та дискурсом власне мовлення героїв (враховуючи незбіг означуваного та того, що означає). Специфіка іронічного означування у драматичному жарті пов’язана як з риторикою авторського прагнення (неспіввідносністю між тим, що каже автор, і що він насправді має на увазі), так і з ситуативною іронією (очікування персонажів не завжди збігаються з тим, що з ними реально відбувається).

Одним із помітних механізмів пародіювання у драматичних мініатюрах рубежа ХІХ — початку ХХ століття стала гротескна актуалізація магічної природи вимовленого слова. Не випадково текст п’єси почасти сприймався як відповідний культурний символ або алегорія. Так, трагікомедія на одну дію П. Пилипенка “Слово як горобець” завдяки пародійно-фарсовому розвитку

дії у мізансценах алегоризується, причому, у риторичну сферу виноситься креативна потужність слова. Комічний ефект викликає дистанціювання двох дискурсів: дискурсу дії, тобто представлених на сцені ситуацій, переважно означених у ремарках, та дискурсу власне мовлення. Наприклад, головний герой, Стапчук, лає лікаря.

**Стапчук.** Скорше не міг? Та? Я знаю, ви дбаєте більше про свою кипеню, а не про людське здоров'я. Щоб вас чорт взяв! (*Вбігає чорт і забирає лікаря*) [273, 9].

Означена у ремарці дія викликає у глядача несподівану реакцію: узвичаєне мовлення алегоризується у незвичайну подію. Автор вдається до травестіювання трагічного пафосу, пародіюється притаманна риторичі високої трагедії здатність виголошеного слова до теургійних перевтілень. Водночас, обігрується суто водевільний прийом, поширений у другій половині XIX століття: магія слова означає порубіжну, порогову ситуацію. Цілком реальні побутові події (нестриманість у висловленні Стапчука) накладаються на фантастично-містичні наслідки, що додають розв'язці фарсового відтінку.

**Стапчук.** Микольцю! Від сьогодні я не буду лаятись. От щоб я цього місця не поступився. (*Пробує і не годен.*) Микольцю! Що ж це?

**Микола.** Казав, не лайся!

**Стапчук.** Ну, й нащо я лаявся? Щоб я здох... а... (*падає мертвий*) [273, 14].

Ірреальність у п'єсі набуває форм гротеску. Причому гротескно-фарсове начало притаманне переважно дискурсу драматичної дії. Пародійна неспіввідносність виголошеного у репліці (знаку) і означеної ремаркою безпосередньої сценічної дії (сутності) обумовлює логіку драматичного парадоксу, притаманного театру абсурду.

На окрему увагу заслуговує авторське визначення п'єси *трагікомедія*. Це гібридне жанрове утворення виникло (про це вже йшла мова у попередньому розділі) як свідомо альтернатива класичним жанрам. За спостереженнями М. Ш. Кипніса, трагікомедія як явище перехідного періоду виявляє діалектичне дво-

*свіття*, що реалізується зокрема і у специфіці глядацького сприйняття. *Трагікомедія* викликає у глядача ефект відсторонення від дії, героїв. Звідти спорідненість з комедійними прийомами: іронією, гротескною виразністю, елементами буфонади, карнавальною стихією, елементами поетики театру абсурду, невідповідністю між героєм та ситуацією [159, 19].

Трагікомічний тип висловлювання провокує на смислове мерехтіння: не лише на рівні семантики слів, але і на рівні інтриги, характерів персонажів. Форма трагікомедії органічна для драматургії парадоксу, що викликає неспіввідносність комічного та трагічного планів. Трагікомічний гротеск пов'язаний з умовністю, що визначає рух драматичної дії та поведінку персонажів. Анекдотичний “пуант” у драматичному жарті почасті “обростає” мелодраматичною або ж водевільною інтригою, що дає можливість авторові увиразнити мовні партії резонера, простака, сварливої жінки, хитрого пройдисвіта тощо.

Так, у одноактній п'єсі Г. Бораковського “Оказія з пампушкою” пісенні презентації героїв “розкривають” характери-маски, готуючи анекдотичну розв'язку: коханий Марусі Ілько Захаренко перекоонує сільського вчителя Пампушку зректись Марусі, віддати гроші та папери її батька за послугу; Ілько рятує його від вигаданої пригоди — сказу: селом женуть скаженого вовка, що вже порвав двох баранів (перед тим Пампушку пригостили бараниною). Як і всі старі волоцюги-резонери, Пампушка висловлюється високопарно (подібно до Возного з “Наталки Полтавки”), пісня Марусі, навпаки, вражає дотепністю і здоровим глуздом (як і пісні Наталки):

Аз, буки, буряки,  
Печеная редька!  
В молодого чоловіка  
Жіночка гарненька!.. [33, 23].

Обігрування прізвища Пампушки стає прийомом знижувальної характеристики персонажа. Глуха вдова Сюсюрчиха (в основі прізвища — звуконаслідувальний вигук “сюр-сюр”) ніби випадково зводить героя до реалій речовинного світу: “Ніколи було, голубчику, пампушок робити; хай, колись другим часом, я тобі сама насмажу” [33, 6].

Досить часто у структурі драматичною жарту використовуву-

ється діалогічна структура давньої *інтермедії-допелу*. Зберігаються побутові сюжети, як, наприклад, у жарті на одну дію О. Грабини “Небувальщина”. В основі п’єси — сварка Підорки Баглаєвої (45 років), та Зіньки Конашевої (25 років) “...за образу словами, цькування собаками і за страчену багатоцінну курку” [79, 29]. Діалог сусідок передає анекдотичну фабулу: курка Підорки бігала до півня Зінькового і там несла яйця, що призвело до непримиренної образи обох ворогуючих сторін. Перед нами типове використання *водевілю інтриги*, яку полюбляв у комедіях “Шельменко-денщик”, а згодом — і “Бой-жінка” Г. Квітка-Основ’яненко.

Слід відзначити (і це цікаво!), що водевіль ще на початку XIX століття входить до структури комедійних жанрів, виявляючи при цьому мелодраматичне наповнення та генетичний зв’язок з комічною оперою XVIII століття. Не випадково дослідники розрізняють гібридні різновиди водевілю: *опера-водевіль, комедія-водевіль, жарт-водевіль, водевіль-балет, драматичне прислів’я-водевіль, водевілі-феєрії* [316, 73]. Відголоски таких жанрових зрощень яскраво виявляються у авторських назвах водевілей: “Суджена-неогуджена”. Мініатюра на одну дію з дивертисментом “О. Грабини або “Гласний”. Малоруська п’єса в одному акті” П. Козловського, “Не повелось”. Фарса на одну дію зі співом і танцями” Давидовича-Кренжалівського. Традицією українського водевілю слід вважати відверто пародійний характер п’єси. Найчастіше драматурги вдаються до пародіювання казково-фантастичних сюжетів або побутових сцен. Ярмарково-феєричний спосіб комічної дії почасти поєднується з прийомами сентиментальної мелодрами. Ексцентрично-гротескове начало, елементи буфонади, фарсовості, відвертої пародійності помітні у драматичних жартах К. Мирославського-Винникова “Досвітки або москалеві штуки нарobili муки”, В. Дмитренка “Кум мірошник або сатана у бочці”, що, безумовно, пародіюють сюжет и структуру відомої комедії Василя Гоголя “Простак або Хитроці жінки, перехитрені москалем”.

Драматичний жарт порубіжного періоду виявляє помітну пародійну дотичність до класичних жанрових канонів. Як відомо, жарт-водевіль тяжів до *комедії* ситуацій з вибагливою несподіваною інтригою і рельєфними характеристиками. Згадаємо чеховські одноактівки “Медведь”, “Предложение”, “Трагик поневоле (Из

дачної життя)”, визначені “Шутка в одном действии”. Типовим побутовим водевілем-жартом в одній дії була популярна наприкінці XIX ст. п’єса Олени Пчілки “Сужена — не огужена”, що у підтексті містить пародійну канву, яка в уяві глядача “додумується” у романну ситуацію. Ця інтенція прямо озвучується в тексті п’єси.

**Перепелиця** (*до Хорошого*). Так ти що ж собі думаєш? Як же ти завтра поїдеш, коли замість “жарта” розпочав цілий “роман”? [292, 54].

Інтрига одноактівки Олени Пчілки побудована на dell’artівському прийомі переплутування й замовчування: обиватель Перепелиця приховує від молодого панича В. М. Хорошого, хто з двох жінок його жінка, а хто — сестра. Несподіваність розвитку дії змушує Перепелицю зізнатись і поблагословити сватання Хорошого до сестри Варочки.

Свідоме шаржування сюжетної колізії закладене і у водевілях Олександра Олеся “По Мюллеру”, “Морока”, драматичному шаржі “Патріот”, *думи-п’єси* “Хвесько Андибер”, не випадково остання у рукописі названа “Комедія на одну дію”. Жанрове визначення *водевіль* передбачало пародіювання або підкреслену стилізацію комедійної п’єси, здебільшого на одну дію, “...фабульно-сюжетну основу якої становлять побутові колізії з гострою інтригою, вирішені в анекдотичному ключі та з прямою дидактичною настановою або притчевим підтекстом...” [104, 13]. У даному випадку, думається, автор удався до пародіювання стилю. Згадаємо, що Ю. Тинянов, розрізняючи поняття пародійності і пародичності, зводив останнє до “...застосування пародичних форм у непародійній функції”, використання якого-небудь твору як макета для створювання нових [368, 290]. Головним “героєм” Олесєвого водевіля “По Мюллеру” стає семантична конструкція, закладена у назві п’єси, що, власне, і є чинником, який організує драматичне дійство. Свідомо подвоюється об’єкт пародіювання: це, перш за все, явище дійсності (система гімнастичних вправ та гігієнічних порад швейцарського лікаря І. П. Мюллера) та спосіб художнього відображення інтриги — жанр *водевілю*. Крім того, у структуру п’єси закладається аспект стилізації як спосіб реалізації авторських стратегій та появи відповідного глядацького ефекту.

Пародичність п'єси “По Мюллеру” відчувається, насамперед, на композиційно-мовленнєвому рівні, елементом якого стає сама назва твору. Як вже зазначалося, у водевілі вона відіграє помітну роль вказівки на фабульну ситуацію або містить авторську сентенцію. Згадаємо популярні у другій половині ХІХ століття водевілі М. Старицького “По-модньому, або Коли б не турнюри, не здихались би мацапури”, “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка”.

Структура полілогу, характер інтриги, комізм мовленнєвих ситуацій пов'язані з імітацією особливостей водевілю. Помітним засобом створення двопланової структури вислову стають репліки *á parte* (вбік), розшарування структури мовлення.

**Текля Никандрівна.** Ах, у мужа шевелюра!

**Мурочка** (*до Макара Макаровича*). Давайте сюди голову! (*Наливає з пляшки чогось жовтого і маже лисину*).

**Макар Макарович** (*зітхаючи*). Одружився!..

**Мурочка.** Що ти сказав?

**Макар Макарович.** Одружився, кажу, і неначе зразу помолодшав... [259, 83].

або:

**Текля Никандрівна.** Ми вам повірили і занастили свою долю.

**Макар Макарович** (*набік*). Кара Господня!

**Мурочка.** Мені ваш будинок і ваші гроші зовсім не потрібні, я вас, тільки вас хотіла.

**Текля Никандрівна.** Нам ваші будинки і ваші гроші зовсім не потрібні. Ми вас хотіли.

**Макар Макарович** (*набік*). Ну, думав десяток літ ще *як-небудь протягти, а так...* навряд. Мурочка! А може, сьогодні, тільки сьогодні! Дозволиш? [259, 80].

Суттєвим знаком та візійним об'єктом пародіювання або стилізації, як правило, ставало жанрово-стилістичне визначення, що його свідомо закладав драматург у рецептивну сферу тяглості

п'єси. Експлікована термінологічна номінація почасти вже містила ідею руйнування жанрових канонів, закладання оказіональних утворень. За спостереженнями І. П. Зайцевої, у сучасній драматургії оказіональні жанрово-стильові терміни утворюються переважно двома шляхами: семантичним (метафоричне перенесення значень звичайних слів для найменування спеціальних понять) та синтаксичним (конкретизація значення в умовах синтаксичної конструкції, найчастіше — за допомогою визначення) [121, 62]. Додамо, проте, що переважно авторські номінації вказують на соціально-побутовий простір, на середовище (скажімо, театральне) або на жанрово-тематичний концепт споріднених різновидів мистецтв (ліричний малюнок С. Васильченка “На перші гулі”, *сільські сценки* в одній дії з колядками М. Янчука “Святий вечір”, *міщанська пригода* в одній дії Г. Цеглинського “Тато на заручинах”, *малюнки з акторського побуту* в двох діях та танцях В. Овчинникова “Перелітні птахи”...).

Отож, виявлені за допомогою очуження мови (мовної гри, порушення логіки на різних рівнях структури тексту, незбігу, зокрема, між елементами сюжетно-композиційної структури та дискурсом мовлення героїв...) нарративні стратегії іронії, пародії, сатири, гротеску, шаржу найчастіше відповідали поетиці драматичного жарту. Дисонанс між авторською жанровою назвою і характером висловлювання у драматичному жарті створював пародійний ефект, що цілком відповідає природі жанру і у багатьох випадках сприймається як передбачуваний.

#### 4.5. ЗАСОБИ НОВЕЛІСТИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ У ДРАМАТИЧНИХ МАЛЮНКАХ, КАРТИНКАХ, СЦЕНКАХ

Досліджуючи трансформації жанрів малої прози кінця ХІХ — початку ХХ ст., І. Денисюк переконливо довів, що “в українській літературі форми малої прози стають на початку ХХ ст. провідними і досконалими художньо, досягаючи небувалого розмаїття модифікацій” [97, 146]. Принципові зміни у сюжеті і, насамперед, у структурі новели дослідник пов’язує з посиленням

ліричного і драматичного начал у ній, а відтак, з тими родо-жанровими зрощеннями, що їй обумовили, з одного боку, розмивання певних жанрових форм, а з іншого — їх синтез у межах конкретного твору. Так, аналізуючи мініатюру В. Стефаніка “Лан”, І. Денисюк вважає її “...своєрідним схрещенням *образка* з *новелою акції*”. Від *образка* взято прийом просторової обмеженості й часової зосередженості, а також більш картинно-демонструючий, ніж епічно-розповідний спосіб викладу” [97, 156]. Посилення драматичного начала у новелі відбивається на редукуванні функції і засобів виявлення присутності оповідача, що привело до появи особливого, “майже драматургічного, антитечного за своєю природою діалога”... [97, 162]. Таким чином, виявлено тяжіння до утворення родо-жанрових гібридів, коли новелісти вдаються до технічних засобів драматичного демонстрування акції. Натомість, драматургія на рубежі ХІХ — початку ХХ століть все помітніше засвоює специфіку новелістичного структурування, про що свідчать жанрові визначення: *драма* — *малюнок, картина, образок*...

У часописах перших десятиліть ХХ ст. особливою популярністю користувались одноактні п’єси з новелістичною будовою. Прикладом може бути хоча б п’єса Октава Мірбо “Злодій” у перекладі Миколи Вороного. Несподівана ситуація: Господар “застукав” злодія “на гарячому” і змушує грабіжника розпочати словесну гру та у такий спосіб відсторонити свою людську сутність від так званої “професії”. Розмежування явища і сутності перевертає логіку ситуації, внаслідок чого відбувається цілком новелістична розв’язка: Господар і Грабіжник порозумілись. Причому, у розлогих репліках персонажів дистанціюють, як це притаманне епічному творові, події, про які розповідається, і подія самої розповіді.

До новелістичного способу розгортання дії з неодмінним кульмінаційним пуантом твору вдавалась у своїх мініатюрах і В. О’Коннор-Вілінська. Виразно простежується новелістична архітектоніка дії у її невеличкій сценці на І дію “У председателя”. Враховуючи досвід аналізу новелістичної композиції А. Реформатського, можна помітити, як, подібно двом темам-партіям у сонатній формі (головній і побічній), у структурі мовлення п’єси взаємодіють різномодальні висловлювання [Див. 294]. Пафосні адорації Князя розвитку цивілізації з акцентацією влас-

ного внеску до науково-технічного прогресу в ситуації застольної розмови, а потім і промови до панів-сусідів становлять своєрідну головну партію у мовній тканині дії. Акцент робиться на просвітницькій культурній місії панства і на громадській свідомості. Водночас, у другій яві з'являється побічна партія, вираженням якої стає заборона дворецького судомийці присісти. Модальність цієї мовної лінії дається взнаки у розмові за столом, коли один із гостей, поміщик Степан Микитович, заперечує потребу освіти для народу. Кульмінаційним пуантом у дії стає несподіване зіткнення обох різномодальних дискурсів у промові князя, який в контексті монологу про допомогу темному народові вдається до приниження власного лакея.

**Князь.** Нам, людям, що стоять на версі цивілізації, видно, як з верхівля гори на низ, усі притики і перешкоди, у яких заплутався наш темний народ, і невже ми, маючи у серці братерські почуття, не протягнемо руку за допомоги... Що се таке? (*До лакея*). Що ти подаєш? Срамота! Злочинство! Вибачайте, панове, я цілком знищений! Такого сорому ще не було у моєму домі. До холодної осетрини гарячий соус тартар! [167, 241].

Різка зміна модальності висловлювання створює драматичне напруження, причому виникає не тільки зміщення пафосу репліки, але і все сказане до цього набуває помітно іронічного забарвлення. Отже, сама логіка структурування цієї драматичної сценки стає механізмом драматичної дії.

Фрагментарність композиції драматичних етюдів позначилась на жанрових вказівках *образок, малюнок* (причому, у подібних творах широко застосовувалась техніка живопису), і це давало можливість зафіксувати статику сцени, актуалізувати зображально-виражальні можливості висловлювання.

Поширений на рубежі ХІХ–ХХ століть був жанрово-визначальний підзаголовок *малюнок*, що вказує на характер викладу ситуації, невеличкий розмір, статику твору і дозволяє зафіксувати щонайменші подробиці сцени... Такий підзаголовок був типовим для імпресіоністичної новели (*замальовка*) або натуралістичного драматичного *етюду*. Слід зазначити, що, як правило, *малюнком* називали соціально-побутову п'єсу із старанно виписаним тлом подій. Так, до драми "Зерно і полова" М. Кропивницький додає *малюнки сільського каламуту*. Авторський підза-

головок вказує на уважне “вимальовування” подієвої канви, що наближало п’єсу до повісті з кількома сюжетними лініями: соціально-побутовою, представленою стосунками Данила Кугутенка з сільським оточенням, родиною, племінницею Килиною, та інтимною, в основі якої кохання між Килиною і Хвилимоном, зізнання Килини у поневіряннях [Див. 180].

Близькість до оповідної манери замальовоків відчутна і у *драматичних етюдах* Степана Васильченка. У часописі “Книгар” за 1918 рік з’явилися рецензії П. Богацького (“З глибин нашої землі”) та у розділі “Театр і п’єси” Ол. Киселя (на драму “Не співайте півні, не вменшайте ночі”), у яких встановлюється подібність п’єс С. Васильченка до новел. П. Богацький назвав “На перші гулі” *драмованим оповіданням* [30, 883], а Ол. Кисіль помітив, що замість ланцюга подій у драмі “Не співайте півні, не вменшайте ночі” “...ніби випадкове нанизування входів та виходів дієвих осіб і їх розмов, які *не раз складаються з епізодичних оповідань*, що їх можна б було викинути або замінити другими без всякої майже втрати для цілого... [163, 540].

У *малюнку* на одну дію С. Васильченка “В холодку” розгортається діалог між покриткою Федорою та старим дукою Платоном Гавриловичем, який залицяється до неї. Навіть ремарка свідчить про намір автора детально окреслити зовнішність персонажів, їх місцезнаходження на сцені. Причому, точний характер опису створює побутову картину, яка принципово не змінюється впродовж дії.

“Платон Гаврилович в солом’яному брилі, без піджака, варить недалеко од куріня варення. На тину примостився Дорош, — мрійно зазирає в сад. Вид у нього засмажений, полуплений од спеки, чуб — кучмою, не стрижений. На голові — новий козирок. Вигляд — забоїстий...” [48, 69].

У наскрізну дію влітається, так би мовити, діалог другого плану: хлопець Дорош дратує Платона Гавриловича тим, що лазить у сад по яблука, а потім намагається відібрати свій картуз і настирливо мститься — підглядаючи за залицянням Платона Гавриловича до Федори. Як це і властиво малярському творові, автор-драматург дбає про просторову перспективу, означену вербально — висловами натовпу. Оригінальною є ремарка, насичена репліками героїв та голосами селян, що утворюють тло загального плану сцени.

“Платон Гаврилович помалу наспівує: “Мені з жінкою не водиться”. Дорош крізь плач просить, далі, зітхнувши, затихає. Схлипує, схилившись до стовбура. Потім дивиться на небо, щось мріє собі. За садом дівчата співають веселої. Чути голос пригінчого: а ну, дівчата, а ну, швиденько. Гей припилнуйте, бо дощ знаходить. Пісня уривається. Далі чути тільки раз-по-раз короткі, уривчасті вигуки: “Заходь із яру. — Загрібай краще. — Варко, чого там огинаєшся. — Та дайте хоч перепнутися. Ой пити — умираю — Де та Федора затерялася в ката. Кидайте там, ідіть сюди й таке інше” [48, 74].

Поліфонізм ремарки сприяє розширенню уявного художнього простору сцени, тим самим поглиблюючи перспективу драматургічного розташування сцени. Зовнішня статика драматичного діалогу, між тим, поєднується з динамікою внутрішньої дії, що прихована у підтексті інтриги. Водевільний прийом розвитку дії (Федора вдає, що радить Платону Гавриловичу кандидатуру для одруження, а сама намагається схилити його до сватання) повністю “знімається” у розв’язці: Федору не влаштовує пропозиція стати коханкою, вона за допомогою Дороша змушує Платона Гавриловича до втечі. Детальне виписування найдрібніших змін у рухах героїв знов-таки відповідає інтенціям жанрового підзаголовку.

Драматична дія, наростання конфліктності пов’язувалися у драматичних малюнках не стільки зі зміною подій, ситуацій, інтригою, а скоріше зі зміною реакцій, стану, настрою героя, поворотом його думок, рішень, детально відбитих у висловлюваннях. Риторичні сентенції персонажів у таких драматичних замальовках нагадували стенографічний запис тої психологічної дійсності, яка представляла буття свідомості під руйнуючим тиском соціуму і фізіології індивіда. Не випадково драматичні малюнки Г. Хоткевича “Чи потрібне?” (1902) і “Емігранти” (1910) сприймаються як пародія або перифраз на теми натуралістичної драми. Внутрішній драматизм висловлювання у цих невеличких п’єсах відчувається у докладно відтворених рефлексіях героїв. Зокрема у одноактному драматичному малюнку “Емігранти” в основі внутрішнього і зовнішнього конфліктів — зміна реакції героїні Марії, яка вимушено потрапила у еміграцію, на пропозицію пані S. заробляти на життя проституцією. У розлогих монологічних репліках Марії розпізнається пародій-

на тенденційність, властива натуралістичній драмі: “Що ж се за конгломерат такий жите, коли я, для того, щоб жити, щоб почувати, щоб іти вперед, любити світ, генія Бога — я насамперед повинна ... наїстися!..” [407, 4].

Висловлювання Марії містять своєрідні ескізи типових для героїв натуралістичної драми роздумів та почувань. Наростання конфліктності відчувається у діалозі Марії з її коханим Юрієм, якому героїня намагається всупереч власним переконанням довести, що треба подолати у собі ідеалізовані уявлення минулого про мораль. Монологічні репліки Марії побудовані як начерки сучасних звичаїв. Кульмінацією внутрішнього розвитку дії стає риторично виголошене рішення Марії принести себе у жертву людству, оскільки факт “продажі” може спасти “...Хоч одну чисту, невинну душу від дійсної погібелі, від дійсного рабства” [407, 17].

Екзальтований осуд Юрієм себе за це запроданство, що завершується трагіфарсовим самогубством героя, носить підкреслено штучний характер. Несподіваним новелістичним пуантом у цьому драматичному замальовку рефлексій на теми суспільної моралі стає лаконічна розв’язка:

*Марія (входить і зупиняється біля одвірка).*

Не можу... Не можу, Юрчику!..

Юрій!.. Юрій, де ти?.. *(Кричить і боїться підійти до вікна).*

Юрій!.. *(врешті підбігає). Ах!.. (упала ... а внизу кричать, кричать, кричать...)* [407, 18].

Невмотивоване, не підготовлене попереднім розвитком дії самогубство невинної жертви або людини, яка стала знаряддям помсти іншої жінки (“Чи потрібне?”), сприймається як пародія на розв’язку натуралістичної драми, що, за міркуваннями О. Білецького, “...була в значній мірі калькою з натуралістичного роману. Вона була серією побутових картин, пов’язаних не стільки інтригою, скільки певним побутовим задумом” [27, 18].

Не випадково одноактні п’єси цього періоду нагадують фрагментарні замальовки психологічних станів, що їх переживають герої у кризових ситуаціях.

У *драматичному малюнку* на одну дію С. Васильченка “Куди вітер віє” (1919) композиція драматичної дії переводить увагу глядача із плану зовнішніх подій (родина Корецьких і їх квар-

тирант студент-українець Коломієць сперечаються через свої політичні і особистісні уподобання в ситуації одночасного наступу на уряд гетьмана Скоропадського військ української Директорії і Добровольчої армії Денікіна) на “внутрішній” план. Подібно до соціально-психологічної новели з увиразненим внутрішнім сюжетом, в основі якого принцип антитези, контрасту поведінки героїв і проголошуваних ними переконань, в п’єсі С. Васильченка розкривається конфлікт між несумісними протирічними реакціями героїв на можливі зміни політичної ситуації. Впродовж всієї дії то знімають, то знову вішають і прикрашають портрет Шевченка. Герої то проголошують себе українцями, то заперечують це в угоду офіцерам, виявляючи “політичне хамелеонство і безпринципність” [41, 20].

Згідно з особливостями композиції *драматичного малюнку* кульмінаційна реакція усіх героїв на прихід українського війська передається у розлогих ремарках, насичених авторським коментарем: “Б’ють гармати одна за другою. В кімнаті стемніло; мертва тиша. Усі мовчки, швидко, як тіні, бігають по кімнаті і під грім канонади убирають портрет поета рушниками, уквітчують його квітками і стрічками... Двері раптом одчиняються, і в кімнату входить Коломієць, сп’янілий од радощів. На ньому одежа зім’ята, в соломі, в пилюзі. Він спиняється на порозі, урочисто починає співати: диригує руками, головою, сміється, моргає: “Ще не вмерла Україна, і сила, і воля! Ще нам, браття молодії...” [41, 342]. Авторська оцінка додає сцені відповідного сатиричного забарвлення, яке помітно акцентується у новелістичній розв’язці внутрішнього конфлікту: Корецький здогадується, що Коломієць переховувався, лежачи під рундуком. Вірогідність цієї здогадки і створює відповідний “новелістичний пуант” у фіналі п’єси. Завдяки такій розв’язці цей драматичний малюнок набув сатирично-комедійного спрямування, що зауважує у своїх спостереженнях і Н. Шумило: “Ця одноактівка разом з добре знаним драматичним малюнком “На перші гулі” збагатила українську комедіографію [49, 13].

На відміну від зовнішньої статичності драматичного замальовка пожвавлення драматичної дії спостерігалось у загалом близьких до драматичного малюнку сценках, що відбивали цілісність сюжетної організації, ситуативність, узвичаєний характер того, що миттєво відбулось на сцені. Як правило, дія на сцені умовно ди-

станціюється від глядача. Спираючись на думку Ю. Едліса, І. Зайцева помітила, що театралізована лексема сцена (сценка) сприймається як "...сценічно локалізований фрагмент звичайного життя", життєвий випадок, який немовби підглядає драматург" [121, 50].

Подібна ситуація розігрується у одноактній п'єсі О. Коннор-Вілінської "Сніговий бал" (сценка на одну дію) та у сценці з натури Е. Чоканської "Годенки, або мара". Звичайна побутова подія в обох текстах перетворюється на щось очужено несподіване. У сценці О'Коннор-Вілінської швачки в процесі підготовки замовлень до снігового балу одягають замовлені сукні і влаштовують зимовий бал. У п'єсі Е. Чоканської — дівчата-підлітки, що прийшли на вечірку, розказують про мару, лякають одна одну і, нарешті, розпалюють уяву до того, що, коли входить Наталка, нап'ята білою ряднею,.. всі верещать від переляку [Див. 420]. Жанровий смисл сценки провокує до примітивізму аматорського розігрування або хоч до ілюзій цього.

Таким чином, драматичні *сценки, малюнки, картинки* вбирають елементи новелістичної будови і тієї художньої умовності, що наближає їх до глядача (читача).

#### 4.6. РОЗШИРЕННЯ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ РЕМАРКИ В ОДНОАКТІВЦІ

Кінець XIX — початок XX століття ознаменувався суттєвими змінами у сприйнятті повіствування, оповіді, причому, спостерігався рух від переобтяжливого втручання наратора із розлогими висловлюваннями-мікронovelами до майже повного зникнення ознак його присутності в епічних творах. Як свідчать критичні спостереження О. Вальцеля, поступово наратив, у якому принципово не виявлена присутність оповідача, перестав сприйматись як драматична або сценічна стилізація (спосіб сценічного повіствування). І це дозволяло констатувати проникнення явищ драматизації в епіку [Див. 513]. Натомість традиційний у новелах та повістях спосіб виявлення наратора засвоюється драматургією шляхом ускладнення функцій ремарок. Інструктивне призначення ремарки, спрямоване на організацію сцені-

чної дії у класичній драмі, почасти відходило на другий план, увиразнюючи її можливості щодо вираження авторської позиції. Характер повідомлення у ремарці одноактних драм Лесі Українки, С. Черкасенка, Є. Карпенка, Л. Пахаревського, П. Вірина створює окремий план вражень, що в уяві глядача реконструює авторський задум. Ремарка почасти набуває властивостей експозиції епічного твору (претексту), що містить авторську мотивацію тієї драматичної дії, яка розгортається у мові героїв драми, а також нерідко самостійне повіствування у ремарці сповнене інтерпретативним баченням драматурга. За спостереженнями С. Хороба, саме на ремарках позначилися тенденції епізації драматичної дії в одноактвіці: “Цим позначена, приміром, п’єса “Осінньої ночі” Єлисея Карпенка, де символи, народнопоетичні образи і фантазія тісно переплетені з наративною оповіддю автора, що найбільш увиразнено помітно в ремарках твору...” [399, 223]. Потреба цієї форми оповідності обумовлена, очевидно, прагненням драматурга прокоментувати надзвичайний вибух драматичної напруги в межах одноактної драми. Ілюстрацією цього може слугувати поширена експозиційна ремарка у *драматичному діалозі* Лесі Українки “В дому роботи, в країні неволі”. Помітно трансформуються функції цієї ремарки: крім функціонального навантаження організації сценічної дії з поглибленим психологічним описом важкої втоми, що охоплює всіх (“Декотрі шукають затінку, інші виймають харчі й живляться, але найбільше таких, що падають, як мертві...”.) цей опис містить авторську оцінку і через це створює відповідний настрій [372, 263]. Розлога ремарка стає самостійним художнім елементом єдиної системи, і завдяки різним способам взаємодії з монологічно-діалогічним текстом набуває символічно-сугеруючого значення. Традиційні ремарки, що містять характеристику героя, не лише дають вичерпну характеристику двох персонажів — Раба-Гebreя і Раба-Єгиптянина, але і, певною мірою, означають те авторське сприйняття ззовні, яке ніби розпочинає висловлювання героїв, і тим створюють ситуативний контекст для репліки.

Ремарка у творі модально забарвлена і помітно індивідуалізована, що допомагає конкретизувати авторську ідею. Так, постань Раба-Єгиптянина “...неначе викована з червоної міді, по ній знати уперту, незламну силу, якусь немов нелюдську витривалість” [372, 264]. Отже, ремарка з допоміжного засобу транс-

формується у повноцінний елемент художньої структури дії, який передає, перш за все, позицію автора. У драматургії ХХ століття, згідно зі спостереженнями А. Речки, епічна ремарка поступово модифікується в оповідний фрагмент, опис, що вбирає ознаки сюжетотворення, насичується психологічною і побутовою конкретикою: “Завдяки насиченню епічним матеріалом ремарка-опис втрачає маргінальні функції й стає композиційною складовою драми, помітно епізуючи її” [296, 51].

Важливо, що ремарка у драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століття набуває дискурсивних властивостей. У ранніх драматичних етюдах С. Черкасенка “Жах” і “Повинен” драматична дія, означена у ремарках, дисонує із мовленням персонажів, утворюючи своєрідний звуковий поліфонізм вербального і невербального планів. Так у драматичному ескізі С. Черкасенка “Жах” крім розбіжності висловлювання родини (майже хорového) й молодшого брата спостерігаємо дисонування авторського дискурсу, явленого в ремарках, і мовлення героїв. Рух авторських ремарок утворює у п’єсі ілюзію дії — це своєрідний відсторонений театр звукодії у театрі слова. Обмін репліками в п’єсі сприймається як реакція на подразнення звуком, означеним у ремарці:

**Старший** (*тривожно*). Слухайте, слухайте! (*До батька*). А не стукайте ви, на Бога, чобітьми!

*Надворі гавкають собаки. Всі тривожно дослухаються.*

**Менший**. Мабуть, собаку чужого побачили.

**Середульший**. На собаку так не гавкають... [413, 359].

Дисонанс мовлення персонажів і авторського слова, реалізованого через звукові образи у ремарках, увиразнює кілька планів драматичної дії (зовнішньої і внутрішньої) [218, 193].

Невеличка одноактна п’єса, як правило, дозволяла продемонструвати різномодальне двоголосся авторської ремарки і мовлення героїв. Так, у п’єсі Єлисея Карпенка “Святого вечора” структурним розподібненням, майже паралельним існуванням двох дискурсів досягається напруження драматизму кульмінації. Невибагливий сюжет засновано на очікуванні матір’ю сина, що передається безпосередньо у діалозі матері із селянином, який згадує про їхню колишню любов, та опосередковано, крізь враження Покритки (коханки її сина), яка з малим при-

несла вечерю і сподівається на побачення свого сина з батьком, що покинув його. Загострення дії та розв'язку читач сприймає лише завдяки двоголоссю дискурсів: реплік героїні, яка примушує сина повірити у нереальність бажаного (його батько — таки не приїхав) та ланцюга дій, переданих у ремарці, що створюють відповідний настрій, сугерують враження глядача.

**Покритка.** На... вечерю (*Хлопя взяло у руки вечерю, другою скинуло з себе шапку.*) Оці ще мені покоси... (*Незграбно гладить його по голові.*) Та нічого... Тато їх підрівняє... Ходім... Хе-х... Милий мій!.. (*Похитнулась. Дістала стіни. Стоїть. Хлопя дивиться на неї.*) Хим-хуу... від радості дихати нічим... (*Пішли. Зникли в хаті. Хвиля. Хлопя і Покритка. Вона швидко виходить з хати, чомусь поменшала. Хлопя тягне за руку так, що воно ледве встигає за нею.*)

**Хлопя.** Мамо... сапку... згубив он... (*Вона його не слухає. Пішли все швидше. Вже вони он на греблі. Не оглядаються. Зникли. Нема. Біля хати, на снігу чорніє Хлопом згублена шапка. Тиша.*) [149, 16].

Майже весь рух недовмленої психологічної дії представлено у плані авторської мови у *ремарці*. Натомість мовлення персонажів значно відірване від подій, що скупю, але експресивно-вражаюче перераховуються у *ремарках*. Саме ця уявлювана новелістична дія заповнює ті лакуни, що утворились у сприйнятті глядача внаслідок дискретності, обірваності реплік героїв.

Можна помітити, що дія, названа у *ремарках*, розвивається за законами новелістичної будови. Процитований уривок демонструє ситуацію “новелістичного пуанту” у авторській *ремарці* між двома репліками персонажів.

В одноактних п'єсах Є. Карпенка, почасти у *ремарках*, проривається обізнаність автора з подальшою логікою дії. Причому авторське висловлювання у *ремарках* готує читача до розв'язки. Таким чином увиразнюються два дискурси: план авторського вислову і мовлення героїв, що по-різному впливають на реципієнта і формують два прошарки дії, які не завжди збігаються в уяві глядача (читача). Такі властивості *ремарки* виявляються і у багатоактних п'єсах Б. Грінченка, В. Винниченка, С. Черкасенка та ін. Отож варто приєднатись до думки Н. І. Іщук-Фадє-

свої, яка на прикладі чеховської драматургії переконливо довела, що у драмах порубіжного періоду *ремарка* стає “знаком порушення єдності героя і драматичної дії”, а значить, набуваючи дискурсивних властивостей, впливає на трансформацію жанрової природи твору [143, 16].

Почасти у драматургії початку ХХ ст. *ремарка* стає своєрідним режисером дії і вміщує не тільки епічне “я” автора п’єси, але і її інсценізатора. Момент втілення на сцені (перфоменсу), зазвичай прихований у драмі, помітно актуалізується, “випинається”. У такий спосіб знищується ілюзія, коли структура драми розчиняється у прагматиці висловлювання, спрямованої на глядацьку рецепцію. Як зазначає П. Шонді, у драматургії Вільдера “замість драматичної дії з’являється сценічне переповідання, систему якого визначає режисер” [504, 135]. Стосунки між суб’єктом і об’єктом дії усвідомлюються як роль та складають власне епічні стосунки між наратором і його об’єктом [504, 134]. Не випадково у п’єсах А. Стріндберга, Л. Піранделло, Г. Гауптмана та інших посилюється конструктивне начало, акцентується роль відповідної ремарки, що актуалізує волю режисера. Доволі часто Режисер з’являється у п’єсі як персонаж, який керує “грою” акторів, тоді виникає ефект дійства (лицедійства) у дії. Подібні експерименти спостерігаються у *п’єсах-мініатюрках* актора Павла Вірина “Лицедійство” та “Підступ”. Дія п’єски “Підступ” відбувається у майстерні різьбяр, який захоплено ліпить з натури. За його рухами спостерігає Режисер, який ніби читає (або формує) проспект сценічного дійства. Причому відбуваються паралельно два окремих дійства: збуджений Різьбяр натхненно працює: ліпить і знов руйнує. Водночас дії акторів на сцені коментує ніби ніким не помічений Режисер. Сценічний простір ускладнюється репліками Суфлера, який “підказує” Різьбярєві і Натурі відповіді у їх діалозі.

**Натура** (*що весь час нервово слідкувала, ніби в утомі простягає руки, тягнеться до різьбяр*).

**Режисер** (*читає*). Звичайно, артист міг би обняти натуру і вмент розгадалася б загадка.

**Суфльор** (*з будки*). Я закоханий не в тебе, а в ідеал, який уявляю в тобі.

**Режисер** (*читає*). Натура передчуває і...

**Натура** (*стримано і спокійно*). Ви не любите малярства?

**Різьбяр** (*ліпить поволі, нервово*). Ні!

Павза [58, 14].

Справляє враження прагматика посилу ремарок, завдяки чому сценічний простір “розмикається”, стає відкритим: ремарки, що випереджають репліки Різьбяра, Натури і Суфлера, дають зрозуміти, що між ними відбувається замкнена в уявному трикутнику дія.



Вони не помічають Режисера, не чують його тексту, одночасно спрямованого до читача (глядача), до себе і до акторів на сцені. Отже, постать Режисера знаходиться між глядацьким залом і сценою та виконує роль посередника-коментатора. Той факт, що Режисер читає вже написаний (готовий) текст, сентенційно насичений сценічними вказівками “Вона плаче з ревнощів”, “Артист мусить вийти”... і афористичними висловами з іронічним підтекстом: “Ідеал — деспот, що робить рабами своїх вірних і примушує ходити з піднесеною головою...” [58, 14], доводить репетиційний характер всього, що відбувається в майстерні. Отже, ремарки передають тактику Режисера, що є у п’єсі відчуженою іпостассю автора. Цей тип п’єси набув у світовій практиці назву п’єси-репетиції (найвідоміший ранній варіант такої п’єси — “Версальський експромт” Мольєра). Зрозуміло, що дослідники розглядають цей спосіб побудови драматичного твору як розігрування *сценки на сцені* [324].

Варто погодитися з дослідниками драматургії ХХ століття, які вважають, що розгорнена, белетризована *ремарка*, характерна для драматургії Б. Шоу, Г. Уільямса, О. Вампілова та ін., безумовно сприяє посиленню епічного начала у п’єсі, формує підтекст, підкреслює двоплановість дії, надає розвитку драматичного дійства додаткових смислових відтінків.

Надзвичайно показовими щодо перерозподілу значення *ремарок* стали п’єси Л. Пахаревського “Нехай живе життя” (1907)

та “Тоді як липи цвіли” (дідова таємниця) (1914). В повному недовмвленостей текстові *одноактівки* “Тоді як липи цвіли” розлога, емоційно насичена, позначена імпресіоністичним баченням ремарка нагадує наратизовану ліричну мініатюру. Вона створює настрій, сугеруючий читача, повідомляє про стан душі героїв, але має при цьому умовну завершеність, самодостатність, прияманну “поезії в прозі”.

Розташована між репліками ремарка-опис не тільки стає для них ситуативним контекстом, актуалізує їх, але і є засобом логічного зв'язку між репліками різних персонажів або частинами репліки одного персонажа. Не випадково ремарки-описи (мікроновели) сприймаються дослідниками як надфразні єдності (текст у тексті). З таких позицій Г. Лучак розглядає текст-ремарку в п'єсі С. Яричевського “Початок кінця”, що набуває окремої назви — “Рада” і складається з 18 речень. Така ремарка, що могла б становити окрему яву п'єси, на думку дослідниці, нагадує сценарій до кінофільму [210, 129]. Цю функціональну властивість ремарки відмітив у свій час ще В. Сахновський-Панхев. Зокрема він дійшов висновку, що розвиток епічної ремарки трансформує її у “новелістичний фрагмент” [305, 193]. Подібна ремарка-новела завершує, за його спостереженнями, драму Г. Гауптмана “Перед сходом сонця”. Загалом розширення функцій ремарки дослідник пов'язав з процесами міжродової дифузії [305, 198].

У п'єсах Л. Пахаревського ремарки не дисонують з репліками персонажів, а продовжують їх подібно до того, як оркестрова партія “підхоплює” виступ соліста. Так у одноактній драмі “Тоді як липи цвіли” повідомлення графа Ястржембського про таємницю (“Оці навесні липи заступили світ сонця, душать мене і все мовчать, мовчать. Та й усі тут чогось мовчать, немов би яку таємницю бережуть”) органічно “перетікає” у белетризовану ремарку, що нагадує виплеск імпресії.

“Тихо. Упала на землю ніч. З вікон графині вириваються згукки музики. Мелодія спершу тихенька, лірична; прощання природи з сонцем. Далі в мелодії наростає бунтівниче поривання. Рвучка мелодія говорить, що в старому палаці тісно й душно молодій душі. Графиня грає... Світло на заході сонця остаточно вмирає, стелеться ніч і все сміливіше виглядає з-під лип повновидий, жагучий місяць. Мелодія, ридаючи, замовкла. Чути, як

дід тихенько б'є в калатало. Ударив раз, другий — і нема. Тихо” [263, 8].

Інтерпретована автором “імпресія”, омовлена сугестія музики стає засадою нарації, що безпосередньо спрямовує читача у план авторської візії. Наступна репліка Графа: “Ваша гра руйнує важкий сон смерті в цих покоях... Мовчить... Усе кругом мовчить... І липи мовчать. Зазирають мовчазні в самі вікна, в саму душу, рвуть її...” [263, 8] впливає своєю метафоризацією, вводить омовлений дискурс мовчання, що контрастує із насиченою звуками *реплікою*. Створюється ефект парадоксу: *ремарки* є більш промовистими, ніж репліки персонажів. Вони вагоміші змістовно і конструктивно, ніж діалог. Отже, у п'єсі Л. Пахаревського *ремарка* “розшифровує” підтекст: у даному випадку, коментує стан мовчання, що охоплює простір дійства. Крім того, за відсутністю реплік, недовомовленістю, репліка є засобом розкриття душі героїні: “...В співі графині виливається туга молодої душі, якій зав'язано світ; чути в йому і каюття і розпач. На той спів надходить з саду дід Логвін, сідає на сходах унизу, залитий місяцем і не ворухнеться, як виточений з мармуру. Спів урвався. Дід завмер, оповитий згадками. Згодом він підводить голову вгору до місяця та до зірок” [263,10]. Ремарка налаштовує читача на розкриття таємниці, і, справді, наступна *репліка* Діда роз'яснює, що гнітить персонажів і все навкруги: “Не ви, пані, то я б своїми руками задушив його. Гріх? А йому, гнобителеві, не гріх було мою Надзею збезчестити, щастя моє в багно втоптати, а тоді — на, бери недоїхи панські. Або не гріх було старому світ зав'язати вам, а за себе смертельно молоду та хорошу взяти” [263, 11].

Таким чином, *ремарки* “...перебирають на себе функції сюжетобудови й органічно вплітаються в сюжетну канву...” [296, 51]. Причому, відбиваючи ліричний монолог автора, *ремарка* вступає у дискурсивні стосунки із мовленням персонажів, безпосередньо зверненим до глядача. Варто погодитись із думкою А. Речки, що фіксує наближення п'єс з дискурсивними властивостями *ремарок* до “...новел з конфліктною дією і розвинутим діалогом, — у всякому разі, за формальними ознаками” [296, 52]. Ця тенденція виявлена дослідницею і у ХХ столітті, коли *ремарка* поступово трансформується у оповідний фрагмент, опис, розгорнену метафору, *ремарку-ретроспекцію*, *ремарку-назву*... почасті розчиняючись у мовленні персонажів [296, 51].

Отже, можна зробити висновок про те, що у п'єсах кінця XIX — початку XX століття ремарка не тільки увиразнює епічне (а почасти і ліричне начало драми), але і створює дискурс авторської оцінки, кореляція якого з мовленням персонажів розширює спектр прагматики висловлювання, зокрема, через специфічні засоби впливу на глядача.

## ВИСНОВКИ

Епічний компонент драматичної дії, зокрема конфлікту, в одноактній драмі кінця XIX — початку XX ст. виявився у застосуванні структури *драми ідей*, *драми-дискусії*, в об'єктивації полеміки персонажів (через відокремлення повідомлення і події розказування), чим досягався ефект множення точок зору; зокрема розпізнавалось узагальнено безособове “чуже слово” у репліці героя і його індивідуалізоване висловлювання. Помітно ускладнюється структура діалогу: у драматичних творах Лесі Українки, що формально зберігають ознаки п'єси-дискусії, внаслідок наповнення дії екзистенційним смислом колізія не обмежується зіткненням позицій. Виявляється перехід від принципів будови “закритої драми” до ознак “відкритої драми”. Епічні тенденції одноактівок пов'язуються з адаптацією фольклорних джерел: інсценізацією обрядів, стилізацією фольклорної образності, модальності, драматизацією народних дум, пісень, із застосуванням характерних особливостей поетики. Тенденцією епізації драми вважаємо і алегоризацію драматичної візії (зокрема візії казки у драматичних етюдах Олександра Олеся, В. Єфтімовича) через застосування параболічної структури і притчевого змісту. У подібних драмах зберігається форма аналогії (зіставлення прикладу і пояснення ситуації), індивідуально-чуттєве начало образного мовлення поступається понятійно-узагальнюючому.

Проявляються наративні стратегії (іронії, пародії, гротеску, сатири, шаржу) у драматичному жарті цього періоду передусім через незбіг між елементами сюжетно-композиційної структури і мовленням героїв, оздобленим різноманітними прийомами мовної гри, художньої умовності.

Зберігається логіка новелістичної композиції у драматичних малюнках, картинках, сценках С. Васильченка, В. О'Коннор-Віллінської, про що свідчить несподіваний характер розв'язки п'єси, який нагадує новелістичний пуант. Трансформуються функції *ремарки*, яка у драматургії рубежу століть набуває дискурсивних властивостей, вміщує не лише інтенції автора як наративної інстанції, але і інсценізатора-режисера. Поліфункціональний характер ремарок у одноактівках кінця ХІХ — початку ХХ ст. відбивав дисонанси між планом драматичної дії і мовленням героїв, що створює багатоплановість дії, формує підтекст, який сугерує відповідний настрій або характер переживання. Таким чином, ремарка із службової допоміжної підказки для інсценізатора набуває властивостей тексту, що відбиває сюжетно-композиційні властивості і впливає на жанрову специфікацію п'єс.

## ФЕНОМЕН ЛІРИЧНОЇ ДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ОДНОАКТИВЦІ

Феномен ліричної драми (проникнення суб'єктивності в об'єктивну тканину тексту (мовлення)) пов'язаний передусім з природою лірики і генезою драматичного на основі спільного способу реалізації внутрішнього світу суб'єкта [71, 538]. Тенденції ліризації драми (попри несумісність цього явища із родовими властивостями драми) з'явилися наприкінці XIX ст. і розглядаються дослідниками принаймні в двох аспектах: як поетизація драми і як закріплення структурних властивостей лірики у драмі.

Слушними видаються міркування Д. Н. Катішевої з цього приводу “Коли мова заходить про поетичну драматургію XX століття, маються на увазі, з одного боку, елементи поетичного роду в драмі (поетичне бачення світу, поетична символіка, поетична мова), з другого — перенесення законів лірики у драму, коли вони стають структурним началом” [158, 93]. Появу ліричної драми літературознавці, зокрема П. Шонді, пов'язують з тими художніми напрямками у перехідні епохи розвитку літератури, що були під впливом суб'єктивізму, ірраціоналізму культу почуттів (йдеться про сентименталізм, передромантизм, символізм, імпресіонізм та експресіонізм). Безумовно, важливо, що дослідники розрізняють процеси ліризації драми і драматизації лірики. Зокрема С. Дивніч пов'язує ліризацію драми із суб'єктивізацією драматичної дії, функціонуванням слова як метафори і символу, асоціативністю і багатоплановістю картини світу. В результаті ж драматизації лірики переживання набуває форми дії. [Див. 98]. Розглядаючи проблему перехідності двох родів на матеріалі лірики та ліричної драматургії Гофманстала, П. Шонді, зокрема, зазначив: “...монолог Джаніно у “Смерті Тиціана” постає як поезія у ліричній драмі. Також до ліричної драми можна віднести вірш “Переживання”. Та й поезія “Юнак та павук” майже маленька драма” [494, 271]. За спостереженнями П. Шонді, визрівання драматичної форми обумовлене об'єктивізацією власного естетично пережитого “Я”.

Посилаючись на дослідження М. Бахтіна та Ю. Лотмана, М. Гудошник доводить, що об'єктивація суб'єкта ліричного переживання позначилась на визріванні діалогічного дискурсу у поетичному творі (міжсуб'єктний діалог, поліфонічний діалог, драматичний монолог...) [85; 150, 151]. Це дає можливість визначити певні способи драматургізації ліричного висловлювання. До цієї малодосліджуваної проблеми звертався, зокрема, і Ч. Згожельські, який розглянув такі умови насичення ліричної конструкції драматизмом: виявлення динаміки напруги у відношеннях між суб'єктом і об'єктом ліричного висловлювання, суб'єктом і адресатом, суб'єктом ліричного висловлювання, суб'єктом і адресатом, суб'єктом і світом; подвоєння свідомості суб'єкта мовлення і розшарування голосів його індивідуальності, діалогічність ліричного висловлювання [519, 152].

Варто простежити, як у ліричних висловлюваннях Лесі Українки, Олександра Олеса, Юрія Липи та багатьох інших поетів виявляє себе драматичне начало. Поезія (театр поета), вочевидь, сприймається як питома для драматургічного мислення. Логіку драматичного розвитку спостерігаємо ми у ліричному циклі, що розгортається як цілісний текст (висловлювання) за іманентними законами будови, а також у окремих поезіях, які характеризуються розщепленням суб'єкта ліричного переживання. Так у поезіях Лесі Українки проявляється двоїстість свідомості і підсвідомості суб'єкта висловлювання, очуження певної візійної іпостасі ліричного героя, що дистанціюється від неї.

Переконаливим прикладом визрівання драматичних структур на ліричному субстраті в межах однієї поезії може бути п'ята поезія циклу "Ритми" Лесі Українки "Ні! Я покорити її не здолаю...", де розгортається уявлюваний діалог ліричної героїні з візією остороненої пісні-душі, що асоціативно контаменується з образом міфологічної Психеї. Невипадково ж виникає зорове уподібнення: давні греки зображали душу вільним птахом:

б'є чорними крильми, мов хижая птиця,  
і ранить, як тільки я хочу приборкать  
її силоміць [371, 193].

Поетичні конструкції (сама феноменологія мовлення) провокують на діалог: переважають імперативні звертання, спрямовані до візійного образу пісні-душі ("Гей, шаленая пісне!", "Ди-

вись, я сміюсь, коли серце ридає...” “А ти? — наче вітер!..”) [371, 193].

Отже, першим кроком визрівання драматичної структури в поетичному тексті можна вважати уявлюваний діалог. Між розшарованими голосами ліричного героя або між ним і візійними образами, як у поезії Лесі Українки “Зимова ніч на чужині”.

Саме ця здатність ліричного висловлювання до очуження в уяві суб’єкта мовлення, до конструювання візії в авторському баченні або у мовленнєвому переживанні героя дозволяла переносити візійний компонент у ліричну драму, де він почасти набував структуротворчого характеру.

Образно-уявний спосіб розгортання висловлювань у ліричній драмі відбиває продуктивний та репродуктивний типи породження уяви, згідно з чим “візіонерство” охоплює площину концептуального змісту (як це почасти відбувалося у драматургії Олександра Олеся) або стає чинником психологізму персонажа і тоді складає окремий елемент сюжетної будови та окремий план висловлювання в межах іноді загалом неліричного і непоетичного тексту, як, наприклад, у *драматичних етюдах* С. Васильченка.

Доречно зазначити, що процес ліризації драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століття охопив не лише поетичну драму. Одноактні п’єси М. Жука, Є. Карпенка, Л. Пахаревського, Олександра Олеся, Я. Мамонтова, написані прозою, сприймаються як ліричні або ліризовані драми.

Варто припустити, що прозове висловлювання виявляє у подібних творах себе так, як ліричне, з точки зору експресивно-сугеруючих властивостей висловлювання, метафоричного продукування смислів, композиційних особливостей тощо. Отож, можна говорити про особливий спосіб функціонування слова у ліричній драмі, яке неодмінно поєднується з інтенцією до множення смислів у такому типі тексту. Причому, художня умовність переважає у так званій *драмі закритого типу* (а лірична драма найчастіше відповідає саме цьому способу будови), де смисл висловлювання “підкорюється” диктату метафори або символу. Парадигма значень творимого мовленням смислового поля впливає на розвиток драматичної дії, “диктує” логіку образного наповнення і глядацьких вражень.

Потребує уточнення і конкретизації характер функціонування поетичного слова (як феноменального утворення) у ліричній

драмі. Варто згадати з цього приводу спостереження О. Вальцеля над природою гетевської лірики. На думку дослідника, зникає відстань між поетичним переживанням і словом, що органічно вбирає енергетику почуття поета: “Внутрішній рух, прагнення, порив безпосередньо виливаються у слово. У Гете слова не тільки передають певний стан душі, вони — саме цей стан” [43, 88].

Інтенції вислову помітно актуалізують внутрішню форму слова, що сугерує читацьку уяву. Саме тому слово набуває у ліричній драмі символічного статусу. Ось як визначав поняття символу Мерло-Понті: символ — *parole parlante* — промовляюче слово (на відміну від *parole parlée* “слова вимовленого”), де смислова інтонація знаходиться у стані народження... де буття слова поляризується в напрямку певного смислу, який не піддається адекватному визначенню через будь-який природний предмет [441, 52].

Спонтанність самопродукуючого вибуху слова у ліричній драмі дорівнює концептуалізації символу і нагадує імпресіоністський спосіб мислення, коли враження ще не zdeформовані втручанням інтелекту.

Як зауважує І. Фоменко, архітектоніка ліричної драми підпорядкована законам будови ліричного вірша: вона обумовлена не “причинним зчепленням подій”, а “...розгортанням словесної теми у емоційні ряди” [385, 9].

Варто простежити за перенесенням типів ліричної композиції у структуру ліричної драми. Зіставлення доводить, що у поетичних драмах перехідної доби XIX — початку XX ст. є майже всі типи ліричної композиції вислову: лінійної, пунктирної, кільцевої, зворотньо-поступальної, тип композиційного паралелізму, антитези, спіральної та асоціативної композиції.

При цьому рух ліричної композиції сполучається з суто драматичними принципами організації сюжету п’єси. Так, наприклад, у ліричній драмі О. Блока “Балаганчик” Г. Карпова помітила незбіг, неподільність ліричного характеру будови (зміна контрастних настроїв за законами синонімії та антонімії, зіставлення та протиставлення персонажів, що утворюють певний лейтмотив, асоціативні зв’язки мовленнєвих варіацій тощо) та драматичного способу монтажного руху картин, настроєвих пластів і т. п. [155, 69, 70]. Власне, вся драма “Балаганчик” побудована як розробка та калейдоскопічне мерехтіння образів, лейт-

мотивів поетичного світу О. Блока, яке нагадує панорамне полотно, що втягує глибинні прошарки ліричних текстів.

Підлягає ретельному вивченню проблема структурування лірико-драматичного висловлювання за законами музичними, оскільки актуалізація мелійної природи стає законом утворення ліричної драми на рубежі ХІХ — початку ХХ ст. Це передусім пов'язане з усвідомленням символічної сутності мелосу. Як довели дослідники, саме у міфопоетичному мисленні вперше значення сполучається з мелійною енергією: “Під час первинного зіткнення значення з енергією мелосу в міфопоетичній інтерпретації ритуалу зароджується основний гносеологічний принцип античної драми — принцип зв'язаності музики і поезії, енергії мелосу та метафоричного потенціалу слова” [156, 191]. Зауважимо, що поняття мелійності як феноменологічної (буттєвої) сутності, що проявляється у характері структурування ліричного (або лірико-драматичного) висловлювання, вже розглядалось у наших працях [Див. 216, 217].

Згадаємо, що Т. С. Еліот пов'язував утворення ліричної (у нього — поетичної) драми з функціонуванням “...структурно організованої емоції” [434, 165]. Причому, драми Шекспіра він розглядав з точки зору їх музичної структури, тобто “музики образу і звуку” (“музичного малюнку” звучання і картини символічних значень слів) [434, 205]. До того ж мелійна природа драматичного висловлювання у сприйнятті Т. С. Еліота дорівнює екзистенції драматичного напруження, що і створює драматизм ліричної п'єси. Лірична драматургія Олександра Олеса, М. Рильського, Л. Старицької-Черняхівської та ін. демонструє ритмічно-інтонаційну організацію висловлювання у тексті, поліфонізм звучання авторського голосу і мовленнєвих партій героїв. У ранніх драматичних етюдах С. Черкасенка цей поліфонізм набуває граничного вираження: ремарки і полілог стають дисонуючими дискурсами.

Таким чином, структурування ліричної драми за музичними законами охоплює всі аспекти форми та змісту художнього тексту, а також чинники сценічної інтерпретації і, зокрема, план сугеруючого враження реципієнта.

Мелійно-екзистенційна природа висловлювання у ліричних драмах сполучалась із тяжінням до усталеної жанрової форми, яка також почасти знаходилась на перехресті між ліричними та

музичними дефініціями: етюд, пісня, опера-хвилинка... Впадає в око повернення поетичних текстів до архаїчних прадавніх форм пісенних жанрів: елегії, сколії (застольної пісні), оди, панегірика, дифірамбу. Це, очевидно, пов'язується з генезою драми, оскільки подібність висловлювання до обрядових пісень ритуального характеру вважається дослідниками складовою (на ранніх етапах) трагедії. Пісенність жанрової форми ліричних драм експансивно впливала на драматургічну цілісність п'єси, була принциповим генератором смислу через запровадження пісенної (наприклад, елегійної) структури у текст.

Аналіз особливостей ліричної драматургії рубежу XIX — початку XX століть обумовлює і відповідні розділи та параграфи:

5.1. Візія в структурі одноактної ліричної драми.

5.2. Принципи мелійної організації дії у драматичних етюдах.

5.3. Символіко-сугестивна функція мовлення у ліричній драмі.

5.4. Актуалізація ліричних жанрів у структурі одноактної драми.

Висновки.

## **5.1. ВІЗІЯ В СТРУКТУРІ ОДНОАКТНОЇ ЛІРИЧНОЇ ДРАМИ**

Згідно з природою ліричного роду в основі ліричного переживання — феноменологія образних перевтілень суб'єкта поетичного висловлювання. Сфера поетичної уяви стає потужним механізмом продукування нової художньої дійсності, відстороненої від образу ліричного героя. Заслугує на увагу осмислення родової специфіки лірики у працях Г. Вілперта, за спостереженнями якого лірикою варто назвати "...втілення душевних процесів..." у сфері суб'єктності поета, що виникають як переживання певних контактів зі світом, набувають у мовному становленні форм символічного узагальнення..." [344, 355]. Дослідник наголошує на вагомості уявлюваного компонента у ліричному висловленні: "...одухотворене переживання світу може зазнаватись самим автором або засвоюватись з досвіду іншого та розігруватись в уяві самого суб'єкта поетичного вислову" [344, 356].

Саме ця здатність ліричного висловлювання “розіграватись в уяві” суб’єкта мовлення дозволяє легко переносити ліричні способи утворення уявного світу до інших жанрів, зокрема, до драматургії. Причому феномени уяви ліричного героя можуть продукуватись у різних формах візії: інтуїтивного передбачення “елементарних праобразів”, духовного трансцендентування символів, “алегоризуючо-дедуктивної” медитації тощо [344, 356]. Думається, що ці форми до деякої міри кореспондують з певними структурами уявлення, які були накреслені у працях представників феноменологічної школи філософії та психології. Маються на увазі, перш за все, праці Г. Гуссерля, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартра та ін. [Див. 303]. Згідно із способом породження, Гуссерль розрізнув два типи уяви: продуктивний і репродуктивний [303, 28]. Причому продуктивний тип уяви вбирає, за логікою міркувань Ж.-П. Сартра, передбачення майбутнього і фантазію [303, 34]. Водночас репродукує — реконструює минуле у спогадах. Визначальною рисою образної діяльності уяви Ж.-П. Сартр назвав здатність до заперечення світу з певної точки зору. Йдеться про осторонення візії (уявлення, бачення, що розгортається як фантазування, сон, пригадування, створюючи певні образні картини, що обумовлюють розвиток драматичної дії), яке у художньому творі почасти набувало структуротворчого характеру.

Слід окреслити специфіку застосування візійного компонента у ліричній драматургії, враховуючи, що утворення уявного світу стає відповідним способом поетичного буття автора або героя у драматичній дії. Йдеться про особливий тип психологізму, в основі якого — відчуження певної іпостасі свідомості суб’єкта вислову, уявлюваний діалог між ними, вербальне нагнітання ілюзорного дійства. У цьому випадку герой драми (персонаж) стає автором висловлювання, що розгортається як візія, у зв’язку з чим можливо, вживаючи термінологію В. В. Федорова, сприймати суб’єкт мовлення як суб’єкта “перетворено-словесного, тобто, поетичного буття” [386, 164]. Отже, головний герой такої “монодрами” є водночас її творцем (автором) і виконувачем.

Таким чином, візійні компоненти у драмі, певна фабульна дійсність і спосіб мислення автора розгортаються за законами поетичної уяви і сприймаються глядачем (читачем) як перетворена форма буття героя (автора) у слові. Думається, це явище за-

корінене у прадавніх ліричних формах трагедії, оскільки у ній помітне місце займали хорові та сольні пісні.

Так, візійний компонент у драматургії генетично пов'язаний з мелійною природою ліричної форми архаїчної давньогрецької трагедії. Згадаємо, що О. Фрейденберг відносила візіонарні картини до найдавнішого донаративного етапу визрівання трагедії. Цьому етапу донаративних уявлень-візій, передбачень, картин відповідає міфологічне мислення з його символічним способом перенесення візії на сюжет, структуру п'єси, у зв'язку з чим образно-уявне розгортання висловлювання набувало не лише структуротворчого, але і концептуального змісту.

Слід, очевидно, зауважити, що стосовно драматичного твору поняття “візії” має широке неоднозначне трактування. Оскільки драма орієнтована на сценічне втілення й глядацьке співтворення, візійність сприймається як специфічний дискурс уявлюваного поза тим, що реально відбувається на сцені або відтворюється специфічними сценічними засобами, переважно, позавербальними; у художньому тексті п'єси візійність утворює особливий тип висловлювання, дотичний поетичному, що передбачає “очуднення” уявлюваного у мові героя, момент творчого фантазування самого персонажа або весь дискурс уяви драматурга.

На новому витку повернення драми до її витоків наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. увиразнюється декілька способів актуалізації візійного дискурсу в драматичному тексті. Йдеться, насамперед, про втілення візійного бачення (передбачення, творчої фантазії), коли авторська стратегія корелює із здатністю самого висловлювання до продукування непередбачених смислів. Почасти оця сугеруюча глядача (читача) непередбачуваність закладається драматургом у тканину художнього тексту. Такий тип візійного мислення можна назвати, послуговуючись термінами феноменології, “продукующим” на відміну від “репродуктивного” способу відтворення уявлюваного (напр., спогадів), що спостерігається у тих випадках, коли візія героя стає структуротворчим елементом драми. Причому, ці окремі картини уявлюваного, як правило, викликають несподіваний сюжетний рух, організують непередбачувану у фабулі перипетію, що розгортається як чинник психологізму конкретного персонажа. Зрозуміло ж, продукуючий спосіб візії пов'язувався і з переживанням

особливого емоційного впливу слова, що спостерігалось у “теургійній” концепції символістів. У такому розумінні художнє візіонерство ставало мовою для втілення творчих осяянь, осягання “невимовного”.

Яскравим прикладом осторонення візії у ліричній драмі стали одноактні п'єси М. Метерлінка, принципи драматургії якого неодноразово привертали увагу драматургів і критиків саме на початку ХХ ст. Так, Г. Чулков у статті “Принципи театру майбутнього” обґрунтував світовідчуття, що відбилось у новій сучасній ліричній драмі: “У драмі відсутня вже інтрига, а у Метерлінка немає й “характерів”, подія у центрі драми не здійснюється на очах у глядачів, а невидимо впливає на душі дійових осіб, вистава нагадує ряд візій; діалог набуває музичного характеру, у чому легко переконатися, прислуховуючись, наприклад, до ритму метерлінківської драми” [421, 25]. Візійний дискурс, актуалізований у одноактних п'єсах М. Метерлінка, став експлікацією філософії трансцендентного, представлені у його роботі “Скарб бідних”.

Невипадково М. Ласло-Кущюк наголошувала увагу на тих структурних елементах п'єс М. Метерлінка, які безпосередньо не пов'язані зі сценічною дією, завдяки чому осягається метафорично-екзистенційний план тексту, що виявляється “...завдяки системі посилянь, яку вони (структурні елементи. — Н. М.) створюють і в яку імплікуються” [197, 299].

У критичному етюді до перекладу драми “Непроханий гість” Лесь Горенко осягає екзистенційні виміри метерлінківського мислення і ті чинники, що ведуть до появи езотеричної драми: “Поруч нашого свідомого життя протікає життя підсвідоме, життя інтуїції і прозрінь, які астрально дотикаються матерії, виходять з своїх меж, перемагають нас з непереборною силою, являючись одухотвореним чинником для могутніх акцій в усіх проявах духовного життя” [77, 14]. Сам Метерлінк вважав досконалим твір настільки, наскільки “...унікають в ньому слів, що називають вчинки” [212, 11].

Природа метерлінківського ліризму, на наш погляд, дуже близька до засобів художнього вираження, притаманних експресіоністській драмі: помітна заданість деструктивної інтенції, двоплановість реального-нереального світів, перевага підтексту, zdeформованість хронотопу, дисонансна будова вислову, абстраго-

ваність, поетика умовчання (онтологія паузації)... Як слушно зазначає В. Максимов, аналізуючи принципи “статичного театру” у поетиці Метерлінка: “тут навмисно відхилено будь-яку дію, і час розтягується, летиться як поезія. Власне, весь сюжет — це потік поезії” [212, 12]. Ущільнений сюжет передає способи сприйняття дії, отже, замість понятійної, відрефлексованої ідеї, що розчинена у поетичному пафосі, у тексті імпліковано ідею впливу відповідного тексту на читача (глядача).

Подібний до метерлінківського спосіб розгортання вислову спостерігається у одноактних драмах Є. Карпенка “Білі ночі” та “Осінньої ночі”.

У драматичній поемі “Білі ночі” езотеричне містичне мовлення передає рух візійної драматичної дії, бо майже зникає реальна фабула. Слово не несе у собі інформативного значення, і читачеві лишається лише здогадуватися про метаморфози пристрасті і зради, що охоплюють героїв, які загіпнотизовані магією почуттів. Тому їх висловлювання нагадують трансляції підсвідомих марень, утворені за принципом нагнітання метафор та їх взаємовпливу. Руйнується зв’язок між предметністю означуваного і звуковим впливом слова, яке, подібно містичному заклинанню, відбивається на емоційній сфері сприйняття. Зберігається дискретність, притаманна ліричному висловленню символістів. Читач потрапляє у полон словесних навіювань, отже, візійність охоплює художній простір драматичної дії, вихід за межі якої провокує до абсурдності того, що відбувається у п’єсі.

У мовленні персонажів вибудовується казковий образ героя Іро, що доводить себе до згуби через зраду дружини Вірляни і, насамперед, через власне сумління, що персоніфікується в особі Ріти. Цікаво, що у передмові Сави Крилача до видання драматичної поеми Є. Карпенка робиться спроба розтлумачити символічний зміст персонажів і образів твору. Щодо Ріти, її окреслено як “...сумління Іри. Це другий він, що вбив першого бажанням залишити його в замку й, убивши, зрозумів безплідність боротьби з Доконечним...” [150, 6]. Крізь висловлювання Іро всотується ідея виродження володаря духу, що за часи написання поеми проектувалась на конкретно-історичні події: “Він бореться з усесильним законом розкладу й хоче підновити заміраюче тіло свого роду червоною кров’ю молодого починаючого життя” [150, 5].

Але символічний характер мовлення персонажів провокує до нескінченного смислотворення, що завдається самою візійністю омовлених переживань героїв. Структуротворчим засобом драматичної дії стає екзальтований пафос вибухових емоцій у ліризованому висловлюванні, що будується за принципами градації.

**Ріта.** Та я ж... Я! Ось огляньмось... (*Хапко поринає в спогади, втягуючи з собою й Іро.*) Глибока північ... Велично зійшло криваве сонце й благословило нашого Коханя гріх... Його перші обійми, жагу... Ми губимо землю... Грім... Блискавиці... Огневі бурі... Якийсь храм. З сонців панікадила... Ангели... (*Замовкла.*) Ось огнева колісниця Пророка перед нас...

**Іро.** (*Хапко.*) Ха-ха!.. І ми з тобою в неї не сіли...

**Ріта.** (*Швидко.*) Ні, ні!.. Ой-ой! — як вона нас несла!.. Ми ж губили небо за небом... І ти... оп'янів, згубив голову... І тому винна я... Бо ж довела я тоді твої пристрасти до безтями... А з душі твоєї вирвала божевільний, заглушаючий вселенну крик: “Здуріти хочу від Коханя!.. Гей! — море огню його!” (*Зливається з ним в одно ціле.*) [148, 44].

Сцена прощання Іро з Вірляною, яка йде у нове життя з юнаком, сповненим її мріями про щастя, передається як угасання героя у слові. Не випадково його репліки стають однослівними називаннями — ознаками переживань.

**Іро.** (*У безсилій нестямі.*) За все те, чого зазнав я з Тобою... мені вмерти мало! Страждати, мучитись... і вічно гукати — прийди! Вічно ждати... і не діждатись... (*Безсило обіперсь об нішу.*) Ось тут... сидіть і все дивитись... у безмежний простір... Все виглядають... Гукати — прийди!.. Замає на далекім крайнебі якийсь птах білими крилами... Ні! То будеш Ти... Йтимеш до мене... З простягнутими руками... Аби обняти мою стомлену душу... Йтимеш: Вічно... Тоскно... Ти... Моя... Туга... Спогад... Світлий... [148, 46].

За законами поетичного творення у висловлюваннях героїв формується інша метафізична дійсність. Основним засобом пізнання стає здогадування, осяяння, епіфанічне проникнення у невідоме, подібно до того, що простежується у поезії французьких символістів, звертаючись до аналізу якої Д. Наливайко, зо-

крема, відмітив: “У поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної, — до викликання і навіювання образів, уявлень, настроїв, душевних станів, марень тощо” [249, 6]. Розкриваючи смисл символічного “навіювання”, дослідник наводить думку Малларме: “Поступово викликати предмет і через низку розшифрувань видобути з нього стан душі — це означає чудове використання таїни, яку ховає в собі символ” [249, 10].

У одноактній трагедії Є. Карпенка “Осінньої ночі” свідоме наслідування манери М. Метерлінка створює ефект містичного осягнення сутностей. Організація висловів характеризується фрагментарністю, еліптичністю реплік, недомовленістю, нагнітанням смислових відтінків за рахунок співвіднесення “епіфанічної” структури вислову з суто реалістичним характером фабули (у Дівчини вмирає мати. Вона чекає на Тата, який має привезти лікаря. Старий дід здогадується, що на Батька чекають “сірі постаті”, які й забирають його прямо з повозки. Слепа сповіщає про смерть матері).

Доцільне поєднання підтексту й тих “прирощень смислу”, які з’являються в залежності від контексту, актуалізує характер сприйняття суб’єктом вислову фізичної і психологічної реальності. Основним способом пізнання стає здогадування, епіфанічне проникнення у невідоме.

*Дівчина (рівно).* Хтось іде наче? (мовчать).

*Дід.* Так... Вітер...

*Дівчина.* А може... вона?.. Смерть?..

*Дід.* Вітер. Осінь (Мовчать, виглядають)... [148, 12].

Подібний тип розгортання візії представлено і в одноактних ліричних драмах Олександра Олеся “Трагедія серця”, “Злотна нитка”, “Тихого вечора” та ін. Своєрідною символічною візією трагедії стала мініатюрна *драматична поема* Олеся “Злотна нитка”, що ввібрала пафос переживання смерті геніального композитора Миколи Лисенка, музика якого відбила психологію світовідчуття української нації. В одноактівці Олеся “Злотна нитка” трансформуються особливості архаїчної трагедії, що представляла “...мімезис мертвого як живого” [259, 424]. Померлий герой зазнавав боротьбу з нібито живим і у такий спосіб жи-

вав. Ці символічні трансформації відбивали міфологічне сприйняття смерті. Саме поняття про смерть зливалось з поняттям про фатум. Причому сприйняття життя і народження наповнювалось етичним змістом і ставало категоріями катарсису — провинною і покаранням [391, 440]. Рефлекси такої прадавньої трагедії, що розігрується в уяві драматурга і глядача, спостерігаємо у драматичному етюді “Злотна нитка”. Функції хорového виступу-плачу набуває пісня туги, що розпочинає п’єсу. У висловленні *Жінки в чорному* риторичний пафос міфологічного мислення утворює картини уявлюваних перетворень емоційних переживань, що сягають архаїчних уявлень про архетипи душевних процесів (використовується найдавніша форма паралелізму, заснована, за спостереженнями С. Н. Бройтмана, на семантичній тотожності образних уявлень про явища, тобто, на “кумулятивному принципі зв’язку” [38, 51], в основі якого “...рядостановище, на низування окремих та самостійних слів-образів”, синкретизм не розчленованих поетичною уявою явищ [38, 52].

#### Жінка

Хто мої перли — розгублені сльози —  
Скрізь на великій дорозі,  
Хто позбирає,  
Хто поховає!?  
Лишенько, горенько чайці-небозі...  
Сльози, як перли горять на морозі! [259, 87].

Друга частина драматичного етюдю представляє пісенні партії трьох Парок, що відтворюють обрядове дійство проникнення духовної сили життя, розлитої у природі, у новонароджене життя майбутнього геніального композитора. Репліки набувають імперативного характеру: архаїчні уявлення про синкретичне злиття людського духу з космічним втілюються у ритуальне моління-закликання Парок. Пісенна форма увиразнюється рефреном.

#### Середня і стара Парки

Кинь йому у серце сльози,  
Болі всі і всі жалі,  
Кинь докори і погрози,  
Скарги рідної землі [259, 88].

Драматична дія утворюється як мелійне переживання символічного переходу життя у смерть, невблаганність якої представлено у алегоричній сцені перерізання Парками “нитки життя”. Ця візійна картина доповнюється авторським нарративом у ремарці, що набуває узагальненого характеру: “Дзвін розірваних струн і брязкіт ножиць. Обірвалась пісня і заплакала над співцем рідна земля. Тихо і велично, як клубки кадильного диму виринаються з землі, пливають і стогнуть звуки похоронного маршу...” [259, 91].

Заключна пісня Дівчинки в білому символізує вічність життя пісні-душі М. Лисенка, розгортається, як зорове уявлення картини одухотворення “лебединого співу”, що увиразнює міфопоетичні трансформації мелосу у візії. Слід зауважити, що візійне мислення драматургів проважувало до структурування монументу героя, коли дія розгорталась лише в образній уяві суб’єкта мовлення. Причому, слід зауважити, що у цьому формальному одноголоссі виявляється феномен розщеплення свідомості персонажа.

Поетичні принципи організації такого твору найпоказовіше представлені у так званій *монодрамі*, де “розвивається фабула почуття” [295, 95]. Ґрунтового осмислення монодрама зазнала у режисерсько-авторській практиці М. Євреїнова (мається на увазі його трактат “Уведення в монодраму” (1909), п’єси “Представлення любові” (1908), “В кулисах душі” (1912)). В основі драматургії М. Євреїнова — принцип ототожнення глядачем себе із суб’єктом дії (“Я”). Динаміка драматичної дії пов’язана з внутрішнім рухом свідомості “Я”, який проектується на інших персонажів, на сценічний простір, на цілісну гаму театральних візій за допомогою музики, освітлення, жестів... Йдеться про особливу “візійну” структуру драми та про особливий тип психологізму, в основі якого відчуження певної іпостасі свідомості суб’єкта вислову, уявлюваний діалог між ними, вербальне нагнітання ілюзорного дійства. Тип візійної монодрами вдало представлений у *психо-драмі* на одну дію В. Брюсова “Путник”. Застосовано прийом очуження іпостасі свідомості героїні та її персоналізації. В уяві дочки лісничого Юлії з’явився перехожий, якому вона придумала романтичне ім’я Робер. Між ними розгортається візійний діалог, формально представлений як моновислів Юлії з інтенцією взаємної комунікації. Цей діалог дозво-

ляє героїні пережити ефект осторонення: дивлячись на себе ніби іншими очима, вона сприймає себе як графиню, а Робера як принца [Див. 40].

Характерні для *монодрами* елементи візійної структури поширені в українській драматургії цього періоду, їх використано, зокрема, у драматичних етюдах С. Васильченка (“Зіля Королевич”), Лесі Українки (“На полі крові”), в історичній драмі М.Старицького (“Остання ніч”) та в багатьох інших. У історичній драмі у двох картинах М. Старицького “Остання ніч” динаміка психологічного стану героя, в’язня-бунтаря С. Братковського в ніч перед стратою передається як вплив візійних картин на реальні переживання. У драматичному етюді С. Васильченка “Зіля Королевич” сільська вчителька Таня новорічного вечора у власній уяві створює образ королевича та відкриває його у крамарі-євреї Зілі (що випадково потрапив до неї), примусивши повірити героя і дочку сторожа Таню у чудесне перевтілення. Суб’єктивне бачення героїні стає феноменальною сутністю, як і у ліричному творі. Крім того, у візійних драмах спостерігаються типово ліричні способи трансформації художньої події, топіки, хронотопу.

Так, варто розглянути ліричну драму М. Старицького (яка має підзаголовок “святковий жарт в одну дію”) “Чарівний сон”, лібрето до незакінченої *опери-феєрії* на одну дію М. Лисенка. Композиція дії цих творів складається із самостійного візійного дійства — сну в обрамленні двох сцен з реального життя, які є мотивом і наслідком візійних картин. Сновидіння героїні п’єси Лесі постає як казково-феєрична картина із власним сюжетом та інтригою; нерідна королева-мати хоче позбутись красуні-падчериці, роль якої виконує Леся, і видати її заміж. Інтрига ускладнюється жадобою королеви до кохання. У сцені казкового змагання претендентів на руку й серце панни перемагає зізнання Лицаря у людинолюбстві, щира пісня його перевершує і арію пристрасті, і оду кохання. Риторичний характер пісенної промови Лицаря надає казковій феєрії іронічно-пародійного характеру, причому жартівливо обігруються кліше чарівної казки. Розв’язка візійної драми утворює типову мелодраму: Леся прокидається і бачить свого коханого Костя, що був Лицарем уві сні. Перехід сну у реальність, зрозуміло, надає розв’язці штучного характеру, зазвичай характерного для оперного дійства.

**Леся** (*помалу прокидається і раптом спросоння кидається на груди Костя*).

Не дам, не дам! Мене карай на смерть,  
А не його!.. Ой, пережить несила!  
Його люблю, кохаю над життя,  
Над цілий світ!

**Кость** (*обніма її палко*).

Мій боже, що я чую?  
О чарівна ти, чудодивна мить,  
О неземне, небесне раювання!  
Від щастя я стеряюсь!..

**Няня** (*радіючи, б'ючи руками об поли*).

От і край!

**Леся** (*прочулавшись*).

Ой, що се, що? Не сон, а дійсна з'ява!  
Ой, лишенько, що наказала я!  
(*Виривається.*) [335, 573].

Отже, за рахунок форми візії — сновидіння досягається цілісність монологічного вислову у цій картині, бо вся дія розгортається в уяві героїні, і ця суб'єктивність сприйняття більш відповідає ліричному одноголосю.

Таким чином, візійні картини у драмах М. Старицького розгортаються в межах цілком реального дійства, утворюючи окремий елемент сюжетної будови і окремий план оформлення в межах тексту. Авторська візія безпосередньо виявляється у модальному контрапункті драми, а саме — крізь зіткнення остороженої уяви героїні і реальності, куди вона включена. Таким чином, утворюються два дискурси, стосунки між якими і обумовлюють рух драматичної дії в п'єсі.

Монологічна форма розгортання уявлюваної драматичної дії у поетичних одноактівках нерідко створювала вимоги, що відповідають жанру “ліричної сцени”, який відомий завдяки “Пігмаліону” Ж.-Ж. Руссо з другої половини XVIII ст. і знайшов особливе поширення за часи романтизму. Як спостерігали дослідники, у ліричній сцені дія відбувається у візії одного персонажа, що переживає пристрасті різних людей [455, 42]. На відміну від ліричних жанрів, скажімо, оди, у ліричній сцені не збері-

гається структурна єдність і єдність наростання переживань [455, 42]. Вона сприймається як фрагмент кількоактної п'єси, наприклад, трагедії, і ця фрагментарність стає драматургічним принципом. Ознаки ліричної сцени спостерігаємо ми у *драматичній дії* Л. Старицької-Черняхівської “Саффо”. Драматичне переживання виникає у монологічному висловленні головної героїні, славетної давньогрецької поетеси Саффо. У формі пісні відбувається прозріння: героїня усвідомлює власну одержимість коханням до Фаона, який лише поклоняється її славі. Розуміння того, що Фаон кохає Ерінну, викликає внутрішню драму в душі Саффо, яка становить кілька етапів-рішень: у формі монологу передається процес зростання духу героїні, яка долає власний розпач у пісні, хоч і виносить собі вирок: смерть.

**Саффо...** Пильнуй, душе, од бур людських і лих,  
І горе тій, яка його запляме  
Й закине геть з заласощних угіх!  
Чого ж мені, слабій, святе надання?  
Мій стяг зламавсь, мій світоч вкрила мла...  
Я не знесла величного призначення,  
Мене жага людська перемогла... [330, 58].

Ця пісня за структурою і образним наповненням є варіативним повторенням першої пісні Саффо. Отже, помітна лірична кільцева композиція цієї ліричної драми, що відповідає ознакам ліричної сцени. Ця жанрова форма залучалась і Лесею Українкою, зокрема до драматичної сцени “Іфігенія в Тавриді”, деякою мірою до драматичної поеми “Одержима”. Слід наголосити, що у таких “монодрамах” значно розширюються функції монологів, які не лише інформують про внутрішню драму героя, але в процесі виголошення стають джерелом драматичної дії, способом її презентації і реалізації, що свідчить про власне ліричні особливості розгортання суб’єктивного переживання. До речі, на особливій функції монологу у цій драматичній поемі наголошував, посилаючись на листи Лесі Українки, ще О. Ставицький в контексті міркувань про спробу модернізації античної трагедії [328, 19]. Таким чином, ліричні сцени можна розглядати як різновид візійної драми з домінантою ліричного начала.

Отже, у драматургії порубіжного періоду продукуючий тип візійного дискурсу виявляє особливий символістський спосіб мислення драматурга і представлений у особливій активності

вербальних та невербальних висловлень у тексті драми. Поряд з цим “репродукуючий” тип візійних розростань стає структурним елементом у п’єсі, як правило, реалістично-романтичного характеру.

Візійний компонент драми реалізується як ліричний спосіб висловлювання, внаслідок чого виникає синтетичне родо-жанрове утворення — *лірична драма*, феномен очуженого уявлення героя структурує драматичну дію, що також асоціюється з ліричними переживаннями і набуває форми “ліричної сцени”, “ліричної опери-феєрії”, причому дія розгортається за законами суб’єктивного бачення того чи іншого персонажа драми, і це створює особливий драматизм відокремленого переживання, властивий монодрамі.

## 5.2. ПРИНЦИПИ МЕЛІЙНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ДІЇ У ДРАМАТИЧНИХ ЕТЮДАХ

Символічна сутність ліричного переживання виявляється зокрема крізь його мелійне структурування, оскільки закони музичної організації висловлювання передають закономірності будови ліричного твору. Спорідненість природи мелосу і символу робить мелійну організацію тексту придатною для унаочнення активності мовленнєвої структури твору через вплив на його об’язно-композиційну і навіть жанрову природу. Актуалізація мелійного дискурсу увиразнює авторське прагнення до іманентної рухливості тексту, його ритмо-інтонаційної довершеності. Не випадково мелійне структурування стає законом утворення ліричної драми на рубежі XIX — початку XX століть.

У кількоактних драмах, наприклад, у “Лісовій пісні” Лесі Українки, мелійне начало п’єси зароджувалось на концептуальному рівні і було домінуючим чинником власнеавторського міфу або проєкцією етапів трансформації національного буття, як у драматичній фантазії О. Плюща “Смерть поета”. Ще очевиднішою була роль мелосу у одноактних п’єсах.

Так, у драматичних етюдах Олександра Олеського мелійне структурування, що охоплює всі прошарки художньої організації твору, є чинником феноменологічної відкритості тексту до вільної

інтерпретації. Закономірно, що сама жанрова форма драматичного етюду набуває нового значення у зв'язку з власнеліричними способами будови і функціонування висловлювання. Саме ця форма дозволяє сполучати логіку авторського задуму із непередбачуваністю пластики технічного вирішення, композиційних, формальних знахідок.

У творчості митців другої половини XIX століття етюд стає самостійною жанровою формою, що вбирає певну цілісність авторського враження від дійсності. Виявляється прагнення “вхопити” в етюді зерно узагальнення, втілити у натурі відчуття форми, ритму, експресії руху, мотиву, пластичної ідеї. Таким чином, “штудії, які здавалось, мали лише допоміжне для митця значення, набувають самостійного художнього змісту” [146, 168].

Еволюція жанрової форми етюду в музиці виявляється у цей період зокрема і в тому, що своєрідним принципом організації твору стає синестезія образного-уявлюваного переживання. Яскравим прикладом цього слугують “Етюди-картини” С. Рахманінова, у яких експресивність виражально-зображувального плану набуває ознак симфонічного типу мислення. Музикознавці переконливо доводять, що поняття “картина” асоціювалось у композитора не тільки з музичною ілюстрацією, але і відтворювало процес передачі уявлюваного.

Ускладнення етюдної структури на межі століть впливає на характер стосунків між суб'єктом та об'єктом зображуваного, і це відбивається на природі ритму, емоції, образу, “внутрішнього нерву” художнього явища.

У драматичних одноактівках-етюдах особливого значення набувала ритмічна організація, яка слугувала структурною основою всіх елементів поетики. У зв'язку з цим ритм ставав внутрішнім законом породження смислу у художньому тексті.

Особлива ритмо-інтонаційна структура поетичного мовлення відбивалась на її синтаксичному оформленні і безпосередньо впливала на семантику. Ритмо-інтонація слугувала основою зчеплення та зіставлення значень слів, внаслідок чого виникав неповторний глибинний поетичний зміст.

Не стверджуючи ізоморфності музичної та поетичної ритмо-інтонації, слід наголосити на певній спільності, що обумовлена семіотичною спорідненістю поетичного і музичного мовлення,

їх емотивною природою. Спорідненість природи музики з природою символу у поезії унаочнює необмежені можливості інтерпретації поетичного твору за конструктивними моделями музичного і навпаки — інтерпретації музичного мислення за принципами поетичного (літературного). Яскравим прикладом екстраполяції принципів музичної організації на літературний матеріал стали чотири “Симфонії” А. Белого, побудовані згідно з прийомами рефрену, контрапункту, перехресного чергування тем за принципами сонатної форми.

Загалом для музики ХХ ст. характерне розширення структурних рамок тематизму. Нарівні з мелодією тематичне (тобто змістове) навантаження у музичному модерні набувають тембр, динаміка, інтерваліка, ритм... Ця принципово важлива теза координує закономірності художнього мислення, властиві і драматургії модернізму, зокрема дозволяє вважати, що певні структури ритмічної організації висловлювання у драматичному тексті, інтонаційні закономірності, особливості просодії поряд із драматургією слова обумовлюють рух і характер драматичного дійства.

Лесь Курбас, працюючи над постановкою драматичних етюдів Олександра Олеся, режисерською інтуїцією відчув значущість внутрішнього ритму і пластики: “Він будував кожний з етюдів на тонкому відчутті внутрішнього ритму не стільки поетичної мови (бо вони небагатослівні), скільки ритму не висловлених у них думок та почуттів” [238, 194]. Думаємо, що драматичне дійство багатьох п’єс Олександра Олеся доцільно структурувати за моделями організації музичних творів (зокрема, етюдів, п’єс фрагментарного типу).

Рефлекси наскрізної сонатної форми помітні у драматичному етюді Олександра Олеся “Трагедія серця”, причому логіка музичного руху, що відбиває у сонаті етапи діалектики духу (здаємо гегелівську тріаду: теза — антитеза — синтез), трансформується у п’єсі у діалектику візійних пророцтв, які реалізуються крізь висловлювання.

Сама назва п’єси Олександра Олеся “Місячна пісня” і жанрова вказівка “етюд на одну дію” завдають вимір музичного буття, у якому ідеальний зміст трансцендентного мелійного переживання зустрічається з логікою етюдної форми, що у модерністській свідомості межі ХІХ — ХХ століть набуває нової актуалізованої якості.

Етюдна будова “Місячної пісні” Олександра Олеся екстраполюється на ритмічне чергування уявлюваних образів-переживань, що створюють композицію п’єси. Своєрідну організуючу роль відіграють рекомендовані автором паузи (хіба не рефлекс музичного твору!) і ремарки. Поеднання реального і візійного планів засвідчує і перелік дійових осіб, що складається з двох уявлюваних і двох реальних персонажів, між якими — посередник, що виконує функцію координатора. Це Русалка, що втілює ідею інтуїтивного проникнення у позарозумову сутність, і Фавн (за римською міфологією, як свідчить авторська ремарка, — польовик і лісовик), конституційована авторською уявою ідея руху. Професор — своєрідний медіатор між уявлюваними персонажами та реальними (Панною та паном Яном). Професор виконує роль інтерпретатора, намагаючись пояснити Панні інтенції пана Яна до незбагненого, явленого у музичному бутті-переживанні. Уся драматична дія підкорена силі місячної гравітації, яка узгоджується з мелійною природою п’єси і породжує особливий магнетичний сенс висловлювання, коли “звучання й сенс мовного цілого складають нерозривну єдність структурної цілісності...” [70, 136-137].

Звертаючись до семантики й синтаксису тексту, ми констатуємо, що в основі мелодики висловлювання найхарактерніший принцип Олесевої поетики — принцип гармонійного дисонансу, синтез протилежних за значенням, але співзвучних за емоційним переживанням сполучень слів.

Магнетична сила місячного сяйва впливає на уяву персонажів і на їх мовлення, яке породжує образні дисонанси, посилює експресію вислову. Ці дисонанси утворюють внутрішню композицію тексту.

Витворена під силою місячної гравітації гармонія слів нагадує принцип “кривих дзеркал”, коли, накладаючись одне на одне, дисонує звучання і дає ефект магнетичної гармонії. Особливою екзальтованою чуттєвістю позначені репліки пана Яна, який перебуває у своєрідному трансі під впливом місячної ночі: “Так, спати тепер, в ці ночі, коли цвітуть дерева, було б страшно... І коли починає обсіпатись цвіт, казка перестає жити і починається життя” [259, 322]. Якщо вилучити останнє речення з мовного контексту твору, воно може видатись абсурдним. Але в процесі проростання усталеного значення слів у поетичний смисл

речення починає звучати як містична музика, віддалена від логічного сприйняття. Тому-то поетика і синтаксис висловлювань передають особливий верлібрстичний ритм, що надає Олесево-му етюду поетичного характеру. В цілому, драматургія Олесь-лірика становить собою цікаве поєднання поетичної мови з ритмізованою прозою.

Для більшості драматичних персонажів Олександра Олесь органічною є мова верлібру, що функціонально подібна до ритміки магічних заклинань. Яскраве свідчення цьому — етюд “Місячна пісня”. Містичний пейзаж у ремарці до початку дії (“Місячна ніч в старому саду над озером. Яблуні і груші цвітуть білим цвітом. Місячне проміння заливає все навкруги, і в ньому сад здається дном якогось срібно-блакитного моря. Біля ставу на пеньку сидить фавн і насвистує якусь пісню” [259, 320]) стає заставкою, що налаштовує глядача на поринання у світ фантазії. Домінантою заставки стає образ ночі, що озвучений у висловленні, сприймається як мелійне переживання у ситуації пантеїстичної зачарованості-трансу.

Перша картина в етюді — діалог русалки з Фавном, що відбиває зосередженість героїв на емоційній рецепції нічного стану. В уяву Русалки вплітається тональність смутку, який створює і відповідні образи. Фантазійні мережива феноменологізуються як інтуїтивні відчуття героїні.

**Русалка.** Як ти можеш хотіти радості і сміху, коли так сумно цієї ночі. Здається, сам смуток ходить по землі і обмотує душі своїм павутинням [259, 320].

З появою Професора і Панни у діалозі Русалки і Фавна з’являється новий мотив. Подальше спілкування реальних персонажів утворює наступну картину (своєрідний варіант першої). Межовий стан між реальним і уявленим світом завдає своїми поясненнями Професор, який дає Панночці пораду: “Ніколи не треба змішувати реального життя з фантазією навіть тоді, коли фантазія може нам дати хвилини захоплення” [259, 321].

Професор сприймає музику як поетичну сутність, що відкривається у стані трансцендентного захоплення лише поетичним натурам. Таким як Ян і Русалка. Панна Гандзя не здатна почути цю музику душі. Своєрідною кульмінацією цієї другої картини стає зізнання Професора: “Може, смішно, коли пан Ян ло-

вить проміння, але не смішно, коли він хоче їх піймати...” [259, 322].

Нову дійсність, що привносить у драматичну дію пан Ян, відмежовує від другої картини пауза — розрив у мелійному бутті, який маніфестує нове явище. Третя картина розпочинається образами поетичної уяви пана Яна. З гармонійним мелійним сприйняттям світу контрастує профанний образ сміху Панночки, що вривається певним дисонансом у візійне існування Яна. Цей сміх потворний і здається героєві “...холодним, як північний вітер, і огидливо-страшним, як образа друга” [259, 322].

Зі словами Яна у тканину полілогу входить лейтмотив трагічного, приреченості, що вперше прозвучав у репліці Русалки з першої картини. Медитативні сентенції пана Яна ніби поринають із містичного, незбагненого для інших виміру буття. Музичні переживання продукуються в особистісному творчому акті натхнення, що у ньому герметизовано існує герой. Тому й не відбувається діалог між ним і панною Гандзею, а натомість у двох вимірах (реальному і фантазійному) дисонують між собою два дискурси:

**Пан Ян.** Я бачив щастя і ніс його на цих руках! Місячне проміння, що зібрав я, коли воно спало на травах і квітах, місячні струни, що змотав я в клубок і ніс біля свого серця, щоб натягти його на скрипку, місячне світло, що і досі світить в моїх руках, — ось що було моє щастя. Ось що було, панно, моє щастя!

**Панна.** Пане професоре, пан Ян так дивно говорить, що я його не розумію. Він уявив щось собі і зараз себе хвилює. Я не бачила в його руках сонячного проміння [259, 323].

Репризного характеру набувають репродуктивні спогади Пани, що у власній уяві відтворює захоплення пана Яна музикою місячного слява. Але дотик руки Пани згасив місячне проміння, і разом з тим погас для її коханого “...цілий світ, з його сонцем і зорями” [259, 324].

Містичний акцент, що завершує третю картину (і про це свідчить пауза) занурює читача, за влучним висловом М. Метерлінка, “...у сферу магічних перебіжних інтуїцій” [227, 105]. Доречно згадати, що у праці “Скарб смиренних” М. Метерлінк осмислює форми магічного пізнання трансцендентного, які презентує для нього, зокрема, поезія Новаліса. Психологічний місти-

цизм Новалиса Метерлінк називає “магічним ідеалізмом”: “Іншими словами, цей містицизм торкається якоїсь трансцендентальної психології, за допомогою якої душа намагається вивчити свої звички та пристрасті” [227, 105]. Тобто, в поезії Новалиса здійснюється “акт збудження реального “я” ідеальним “я”.

Містичні візії в драматургії Олеся виникають із магії емоційно-уявлюваної образності, що вирує у пластиці творчих “вивержень” поетичного слова. Цю сутність “вхопив” у театрі Олеся Лесь Курбас. “Він інтерпретував Олеся як “приховану”, суттєву, аналізу ірреально-напівреального, на межі свідомості і підсвідомості” [173, 53].

Четверта умовна картина етюдю розпочинається мелійним переживанням Русалки, що почула “дивну музику смутку”, і ця музика викликала у неї асоціації з тінню. Образ тіні переходить у репродуктивний образ смерті-забуття, що збуджує уяву пана Яна. Русалка інтуїтивно вловлює вичерпаність творчої інтенції музиканта, який не чує вже її пісні, не помічає її ідеальної краси. У тканині полілогу помітно посилюється мотив зів’ялення-вмирання. І цьому сприяє вплив сон-трави, що її розкидав Фавн. У знеможену свідомість пана Яна втручається чужа воля, і це знов-таки відтворено на мелійному рівні. В розщепленій уяві героя виринають продуктивні образи візійної мрії, озвученої, як скрипка, і вони долають відчуття безсилля й творчої втоми.

У коді знов виникає трагічний мотив “Лебединої пісні”, що її виконує пан Ян у стані сну-забуття, а чує це одна Русалка. В останній сцені Русалка інтуїтивно вловлює перетворення героя, який, по суті, зникає, переходить в ідеальну сутність-пісню: “Ти весь, як скрипка, на яку впали місячні струмені... Ти весь, як пісня, яку грає твоя місячна мрія” [259, 325]. Отже, мелійне переживання набуває символічної сутності у феномені уявлюваної фантазії та абсолютизується у драматургійне буття.

Конструктивним елементом ритмо-інтонаційної організації висловлювання у драматичних етюдах Олександра Олеся стає поетика паузації. В усному спонтанному висловленні пауза сприяє відокремленню однієї синтагми від іншої, виражає характер стосунків між ними, передає емоційні відтінки мовлення. Розрізняють реальні (не озвучені) паузи і озвучені, психологічні. Вважається, що “...незаповнені паузи відбивають пізнавальну діяльність того, хто говорить, а заповнені являють собою явище

не ментального, але емоційного порядку... Таким чином, під час пауз, як і протягом усього мовного акта, відбуваються психологічні процеси, пов'язані з кодуванням, тобто формуванням наступної структури висловлювання, або з контролем уже сказаного" [193, 71]. Зрозуміло ж, просодична організація висловлювання у драматичних етюдах Олександра Олеся — предмет багатоаспектного дослідження. Варто звернути увагу на те, що паузи відіграють важливу функцію у зміні психологічного стану героїв і через це змінюється ритмічна структура драматичного висловлювання. Так нагнітання трагізму розв'язки у драматичному етюді "Осінь" передається збільшенням пауз і їх тривалістю. Сцена розв'язки, що нагадує театр тіней (відтворюється реакція на уявлюване вбивство Сторожихою Пана) відокремлюється не прохідною, а довготривалою паузою, яка відмежовує фрагменти дії.

**Панночка.** Що ти зробив? Верни, як можеш.

**Пан.** Коні уже далеко...

*Пауза*

**Панночка.** Нащо мучиш... Нащо мучиш. Сил немає...

**Сторожиха** (*входить*). Коні... поїхали?! (*Пауза.*) Постіль готова!.. [259, 106].

Озвучена в тексті етюд пауза (прикладом може слугувати, хоча б, етюд "По дорозі в Казку") може стати знаком певного дискурсу. Так у першій картині означеного етюд помітно контрастують повторювані у паузах образи "сміху" і "тиші". Паузи, заповнені сміхом, очевидно відтворюють стан юрби і вбирають семантику профанного, як про це свідчить контекст ліричного доробку поета. Натомість, знакове утворення "тиша" додатково сакралізує образ героя-поводиря. Чергування семантично означених пауз вплітається у структуру драматичної дії і складає своєрідний ритм висловлень. Таким чином, особливості мелійного структурування проявляються у ліричних драматичних етюдах Олександра Олеся не лише у їх образному наповненні, але і у закономірностях архітектоніки висловлювання.

### 5.3. СИМВОЛІКО-СУГЕСТИВНА ФУНКЦІЯ МОВЛЕННЯ У ЛІРИЧНІЙ ДРАМІ БАЛАДНОГО ТИПУ

В українській ліричній драмі аналізованого періоду функції мовлення персонажів помітно змінюються. Насамперед, трансформується характер комунікативного спрямування висловлювання: все менше наявної прагматики повідомлення, натомість, більш вагомими стають функції представлення, вираження та впливу. Зрештою, це можна вважати закономірністю поетичного мовлення у символістських творах. Мова персонажів стає виразно домінуючою, рушійною силою драматичної дії. Ось чому важливо розглянути механізми функціонування слова у драмах на структурно-композиційному, образно-виражальному та інших рівнях. Можна твердити, що потужним механізмом смислотворення є насамперед тропеїчність слова в поетичному тексті, здатність до його нескінченних семантичних модифікацій, до того “мерехтіння смислів”, що і складає основу символічного твору. Іntenції мовлення до перевтілення, безперечно, проявлялись у тих жанрах, які, незалежно від родової природи, виявляли здатність до актуалізації ліричного начала — переважно завдяки символіко-сугестивній природі мовлення, оголенню його креативно-виражальних можливостей. На рубежі XIX — початку XX ст. відповідність до подібної творчої акумуляції виявив жанр *балади*, зокрема він став придатним для ліричної драми, у якій враження драматичної дії утворюється під впливом архітектоніки форм мовлення (монологів, діалогів, полілогів), ритмо-звукової специфіки висловлювання, нагнітання потоків переживань (настрєвих хвиль), що ретранслюють іноді значно відірвані від поняття смисли, закодовані у символічній образності.

Мерехтіння символіки у ліричній драмі цього періоду відкриває простір до особливого надчуттєвого пізнання істини, що надає їй гностичної сутності. Філософське поняття гнозису (пізнання єдиного першоначала шляхом втілення Logosa) пояснюється як “тайнопис” [321, 163], що відкривається через певні перевтілення Слова. Слово набуває властивостей Logosu, в процесі озвучення якого досягається єдність поняття, слова і смисла і пізнається божественне одкровення [321, 366]. Придатність ліричної символістської драми до гнозису очевидно обумовлювалась не лише особливою природою Слова, але і структурними

ознаками тексту, специфікою жанрового синтезу, як це проявилось, зокрема, у драматичних поемах Є. Карпенка та Ю. Липи. Нам видається, що найбільше логіці трансформації різних типів висловлювання відповідали ті ліричні драми, які зберігали баладну структуру.

На думку дослідників, *баладу* як літературний жанр можна вважати своєрідним посередником між ліро-епосом і *драмою*, що обумовлене способом баладного мислення, згідно з яким ситуації подаються як окремий фатальний випадок, в основі якого — метаморфоза, зв'язок між ситуаціями лише вгадується, хроно-топ не визначений, зображується не самий конфлікт, а його наслідки [103, 45].

За гегелівською концепцією, в основі баладного мислення — відмова від раціоналістичної логіки побутової свідомості, внаслідок чого відсторонена у часі та просторі від реципієнта баладна картина набуває внутрішньої окремішності. Лаконізм, концентрація дії наближують баладний розвиток сюжету до драматичного. Завдяки втручанням надзвичайного у баладі створюється поетичний світ, відмінний від реального. Настанова на читачке потрясіння запрограмована баладною природою, яка і породжує умовність її сприйняття. Не випадково баладна форма могла слугувати основою мелодрами, яка провокує емоційні зрушення.

У баладі, як правило, зберігається рефлекс пісенної традиції (за походженням цей жанр — хорова танцювальна пісня). Наявність умовного слухача і виконавця впливає на прагматику висловлювання, переважно діалогічного [94, 18]. Розглядаючи баладу як синкретичний жанр, А. Мерілай, як і німецький дослідник В. Кайзер, розрізняє у її структурі функціонуючі начала епічного, драматичного і ліричного [226, 16]. Умовність епічного начала (фабульної основи) балади обумовлена переважним впливом драматичного начала, утвореним унаслідок конфліктності об'єктивного і суб'єктивного чинників. Драматичний розвиток конфлікту, як правило, набуває динамічного, загострено експресивного характеру. Цьому сприяють такі специфічно баладні прийоми композиції, як ряд послідовних секвенцій (слідувань, що закономірно чергуються), а також монтажність будови епізодів, структура строфи (теза — антитеза — синтез) тощо. Драматургія балади поєднується з ліричним опрацюван-

ням фабули. Ліричне начало пов'язується з прагматичною настановою балади емоційно сугерувати читацьку уяву. Переважна кількість дослідників вважає ліричне начало генеруючим чинником сучасної балади ХХ століття [225, 16].

Крім акцентів на суб'єктивності, ліризм ще обумовлюється наявністю музичного супроводу, численних рефренів, а звідти — і помітною ритмізацією строфіки. Легкість застосування баладної структури іншими (переважно драматичними) жанрами пояснюється диференціацією в ній епічного, драматичного та ліричного начал з якісно відмінними функціональними стосунками, безпосередньо актуалізованими у прагматичі вислову.

Можна зрозуміти, чому наприкінці ХІХ століття спостерігається інтеграція баладної структури у драматичні твори. Як слушно вказує О. Єременко, “до “інтегрованих” модифікацій відносились твори з баладними мотивами та інтонаціями, у яких панує лірична стихія; сюжетне подієве ядро розмите... вчинки героїв психологічно вмотивовуються, увага зосереджується на внутрішньому світі, авторська позиція збігається з позицією героя” [116, 13]. Отже, небезпідставно Чавдар Добрев саме у баладі побачив основу нової ліричної драми, представленої у творчості М. Метерлінка, що культивував план підтексту, його асоціативного впливу на читача, ірраціонального перетворення події чи факту... [103, 53].

Цікаво і важливо розглянути еволюцію баладної структури у поетичному світі одного митця, що еволюціонував від лірики до ліричної драми: доречно звернутись, наприклад, до текстів Юрія Липи. Перехідний у цьому плані тип твору представлений його баладою “Парада вночі”.

Перш за все, зберігається епічно-пісенний зачин:

Воїни генерала грають у карти,  
Воїни не сплять, цідячи вино;  
Терпкі жорстокі їхні вояцькі жарти,  
Воїни не сплять, цідячи вино.

Пан генерал скаче вночі по рівнині,  
Першу зустрів маркитантку Любов;  
В її подолі — хміль, її ніжки — звинні [203, 82].

Формально організуючим принципом балади є діалог, який, по суті став лише засобом найбільш рельєфного відтворення аб-

сурдної, вражаючої читача, дійсності: Генерал піднімає воїнів у похід, і у його монолозі розчиняється авторська нарація та реакція самих вояків.

### Генерал

— Поведу вас у найбагатші країни  
На підбій лютий, скарб у граніті!  
Гляньте на мої лица ви, змінні, —  
То є сам наказ!  
І відкрив свої лица закриті.  
І задрижали воїни жорстокі і п'яні, —  
То була сама смерть!  
... І вирушили невблаганні [203, 83].

Сугеруючий вплив висловлювання утворюється внаслідок синтезу ліричного та епічного начал, причому помітно акцентована драматична логіка дії. Ірраціональний жах, втілений у кінцівці балади, — ліро-драматичного походження, він також типовий для цього жанру: вплив чудесної події магічно сугерує уяву, обумовлює загальний пафос твору.

Отже, сам жанр балади спонукає до поєднання кількох начал: епічного — щодо нарації, драматичного — щодо форми оповіді та ліричного — щодо способу вираження, а у площині їхнього змісту — метафізичного (вигаданого, фантастичного) та реального... [272, 194].

Враховуючи це, доречно проаналізувати, як у драматичних поемах Юрія Липи, що за сюжетно-структурними особливостями нагадують баладу (“Цар-Дівиця” (1922), “Троянда з Єрихону” (1922), “Корабель, що відпливає” (1923)...), текст п'єси долає баладні межі і трансформується у гностичну драму. Механізми розгортання драматичної дії у зазначених творах пов'язані з особливою природою творчого мислення Ю. Липи. Не випадково Ю. М. Зубрицька розглядає концепцію світу Ю. Липи як тексту, що вбирає, об'єднує в собі літературні, культурологічні, філософські, релігійні тексти тощо [127, 93]. Ідея текстуальності творчо сполучається у митця з філософією вітальності (життєвості — *лат.*), внаслідок чого текст сприймається як орган життя, здатний породжувати нові думки і почуття [127, 95].

Об'єднання, зіштовхування або накладання, сурядність або підрядність різних за природою текстів у п'єсі створює особли-

вий драматизм, продукований феноменологією мовлення. Мова у творах Ю. Липи — езотерична творча субстанція, феномен авторської уяви і читацької рецепції. Феноменологія мовлення стає домінуючим чинником драматичних поем, що все більше нагадують гностичну драму. Згадаємо ремарку, що переходить у репліку із драматичної поеми “Корабель, що відпливає”:

Тихо виблискує мова молодшого воїна.

Грає в мене голос повноквітен. Бачу я танець серед заспокоєних левад!.. Не хитай головою, брате! Се — хмарка мислі, відгомін п’янкий... Бачу я ряди білих усміхнених; темне, велике серце тремтить сховане у їх хороводі... [202, 257].

У драматичній поемі “Корабель, що відпливає”, фактично зруйновано діалогічну структуру. “Наступна репліка” не стає відповіддю на попередню. Вона або подає проєкцію бачення іншого або сприймається як відгук першої. Так повторення — підхоплення кінцівки репліки іншим персонажем — створює ефект стереоскопічності мовлення, що за принципом хвилі розходиться у просторі. Це водночас впливає на ритмізацію висловів: повторення лексем створює ефект поліфонічної будови діалогу. Наведемо приклад:

**Старець Дихавичний.** А втретє випустять жертовних...

**Старець із скрипкою.** ... жертовних... (*Перестає грати.*)

**Старець Дихавичний.** ... жертовних голубів, що укохав король за білосніжність [202, 257].

Тут виявляє себе навіть не діалогічна структура з її логічною лінійною єдністю, а структура діаграми (послугуючись влучним порівнянням П. Флоренського) з притаманним їй політема-тизмом, гетерофонністю, непослідовністю, голографічністю, і це утворює специфічну “соборну” ритміку думки” [321, 367].

Лексема “жертовних” набуває акцентовано сакрального значення і розташовується лінійно в уяві читача, в той час як контекст стає проєкцією розгортання цієї лексеми. Специфічним утворенням у структурі тексту є полілог, що складається з окремих, коротких, як вибух, реплік, які, нашаровуючись одна на одну, складають вертикальний акорд з дисонансним наповненням.

**Юрба чур і юнаків.** Я вчора їздив на королівському огирі: він виступає, як панна.

- Король не їздить на ньому.
- Він сидить сам і глядить на поля, що колихають маками.
- А він воїтель!
- Що він задумав?
- Звіздарі віщують йому негоду.
- Але він попливе.
- Він — божевільний!
- І божевілля в нього королівське [202, 256].

У п'єсі маємо справу не з лінійною (аналітичною) будовою висловлювання, а з кристалоподібним нарощуванням думки, що відповідає ліричному розгортанню висловлювання. Міфологема “Корабля, що відпливає” проектується на ідею зведення майбутнього храму. Як дослідила О. Фрейденберг, в античній драмі корабель переважно означає топос божества, що перебуває у храмі [391, 208]. Багатоголосні сцени, об'єднані за принципом увиразнення конкретно виголошеної істини, нагадують панорамні полотна, де функцію нашарування висловів, ритмо-інтонацій, емоцій, зауважень і авторських міні-новел у розгорнутих ремарках... відіграють барви та звуки. Це нагадає щоденниковий запис П. Гогена про аранжування ліній та кольорів, яке створює гармонію, симфонію, що не передає безпосередню будь-яку ідею, але примушує думати так, як змушує думати музика.

У драматичних поемах Ю. Липи переважає не драматургія колізій, а передусім драматургія зіткнень різних за дискурсивною природою текстів-висловів: авторської нарації, хору, індивідуалізованої репліки або нашарування пісні як метавислову, молитви, медитації, вертикально монтажованого полілогу-акорду тощо.

Ефект стереоскопічності досягається у численних авторських ремарках, що сприймаються як цілісний текст, як лірична новела, у яку вмонтовано репліки окремих героїв та натовпу. Власне драматичні репліки вводяться у структуру наративу як текст у тексті. Слід підкреслити тенденцію до злиття дискурсу автора і персонажа у специфічних синтетичних за родо-жанровою природою драматичних поемах.

У драматичній поемі “Корабель, що відпливає” особливістю

висловлювання у ремарках є його ліризована суб'єктивність, ритмізованість (лейтмотивно повторюється, як у сакральному тексті, лейттема “Звуки королівської пісні”). Вислів автора нагадує відчутну присутність імплікованого оповідача, образ якого індивідуалізований у мовленні, а ремарки розчиняються у голосах натовпу, і авторський голос сприймається як один з юрби. Навіть у синтаксичному оформленні два дискурси зливаються:

Оглушливі, тривожні рокоти сурм прокотилися над містом, берегом, морем. У далекім місті рух дивний і гуканина:

— Благайте його! Ревіння зіп'ялось і впало. І — небо заповнили білі осяйні крила.

— Голуби жертовні.

Здрігнувся молодий воїн і раптом ірве троянди, одкидає вінок і біжить, не дивлячись ні на кого, біжить, простягаючи руки, до корабля. Жах у його очах. З плачем розтікаються дівчата. Голуби і сурми.

Налякані, схвильовані люде з шепотом, гарчанням хвиль залили все — і берег колихається, ріжнолиций.

Звуки королівської пісні [202, 261].

Внутрішня ритмізованість вислову зберігається і внаслідок просторового розташування реплік у ремарці, причому, вибудовується уявна вертикаль з концептів, оформлених називними реченнями:

Голуби жертовні.

Голуби і сурми.

Звуки королівської пісні [202, 261].

Наступна ремарка містить міфологему авторської візії: “А король наближається помалу; здається, очі в нього заплющені. Перед ним розступаються всі. За ним — королева смутна, як сон, за ним — лицарство пишне, як марево...” [202, 261]. У п'єсі Ю. Липи актуалізовано архетипні образи космогонічно-циклічних міфів, що проєктуються на семантичні ланцюги: космічної перемоги солярного божества, циклічної появи нового року, тотемного жертвопринесення... [391, 76]. Слід наголосити і на обрядовій значущості метафори уявного “ходу, процесії” короля та королеви, причому знаковим утворенням є закриті очі короля, відомий мотив античної трагедії, що насамперед асоціюєть-

ся з Едіпом, що осліпив себе. Цікавим видається і план езотеричного відчитування символіки тексту. Міфологема “корабля” асоціюється з “аргонавтизмом” младосимволістів, до яких, як відомо, належали О. Белей, Е. Метнер, М. Кисельов та ін. Міф про аргонавтів може розглядатись як езотеричний метатекст, що має теургійні властивості. Ідея аргонавтизму базувалась на героїчно-романтичній топці середньовіччя. Саме тому міфологема “лицарства”, культу служіння Прекрасній Дамі, що виступав під іменем містичної Рожі (Рожа і Хрест) слугувала своєрідним “текстом-міфом”, актуалізованим у життєтворчих текстах [250, 158].

Дотримання певної баладної структури у драматичних поемах Ю. Липи особливо відчутне у “Троянді з Єрихону”, що корелює з відповідними принципами організації дії, притаманними за критій драми. Цей тип драми, згідно з концепцією німецьких літературознавців (і, зокрема, із спостереженнями В. Клоца), означений “...організацією дії зверху донизу”, тобто, підкоренням дії чітко окресленій ідеї. Отже, сама структура драми підпорядкована цілісності всього твору, а не розвивається від сцени до сцени як драматичної “праклітини” [471, 67]. Можливо, це одна із підстав вбачати певні ознаки неоготики у мисленні та стилі Ю. Липи [Див. 12]. Пафос авторського мислення, безпосередньо виявлений у тексті, відзначається синтезом західноєвропейської логоцентричності, містицизму та ідей старокиївського християнізму, месіанізму, розгорнутих у трактаті “Призначення України” та у студії “Київ — вічне Місто” [12, 110]. Принципово важливою є вписаність драматичної ситуації у культурний процес, власне, вона розгортається за параболічним принципом. Так, у драматичній поемі “Троянда з Єрихону” моделюється середньовічна легенда, послідовно витримується баладна структура. В її основі — “модуль метаморфози”, за висловом Р. О. Крохмального, що “...є тричастинним і складається із преметаморфози (вхідний образ, кризова ситуація, критична ситуація, інвектор), метаморфози (акт переміни), постметаморфози (вихідний образ, дії вихідного образу)” [182, 6].

У преметаморфозі, що передає етап “входження” у кризову ситуацію, внутрішній драматизм відчутний у зіткненні різних типів висловлювань, викликаних особистісним сприйняттям кохання. Обрамленням драматичної дії виступає пісня рибалки,

що містить притаманне канцоні куртуазне зізнання у вірності коханій. У діалозі старшого і молодого найманця представлено модель світського кохання, де переважає пристрасть, яка і згубила молодого найманця. Нарешті, старший найманець підносить ідеал “ушляхетненого кохання”, осмисленого як теургійне диво. Ця модель індивідуалізується у внутрішньому монолозі жінки, який нагадує плач-тренос з притаманною йому анафоричністю вислову, паралелізмом, метафоричністю:

... Здається, облетіли з мене мислі листям,  
Пожовклим листям, і стою, як камінь.  
Стою, і твердо й просто, я — колонна горя  
(вмовкає) [204, 117].

За логікою баладної інверсії у подальшому діалозі найманців дізнаємось про те, що ув’язнена господиня маєтку, дружина графа, Моріньоля, зрадником Марграфом за непокору. Закономірністю можна вважати і послідовне чергування вислову графині та фрагменту діалогу найманців, що відбиває секвенційний характер побудови вислову. Кризова ситуація ускладнюється вставним епізодом — сценою у сцені, що сприяє урівноваженню напруги зовнішньою акцією: Марграф вбиває неспіdkореного йому ченця, який відмовився зламати волю графині Моріньоль.

Як це притаманно баладі, початок нової частини (сцени) ви­переджає монолог героя-протагоніста. У цьому випадку — це монолог-каяття Марграфа. Метаморфоза у п’єсі викликана поверненням графа і невпізнанням своєї змарнілої у в’язниці дружини. У функції чарівного знаряддя для омолодження (“інвертора”) використано міф про троянду з Єрихона:

...Це є троянда, квіт чудесний Півдня.  
Троянда з Єрихону — то її ім’я.  
Вона суха і сіра, коли ж візьме хто  
До рук і гляне, повен віри,  
І серцем чистим гляне, — зацвіте,  
Закучерявиться троянда пелюстками [204, 125].

Перетворення графині Моріньоль, подібно до оживання троянди, набуває символічного змісту творчої сили подружньої єдності. Останній, фінальний епізод дещо втрачає драматичну напругу, натомість посилюється вплив авторського пафосу, злитий з риторикою монологу графа (“І знову — ми. Ми — знак і

зміст життя...”) [204, 126]. Таким чином, символіко-сугестивні властивості художнього висловлювання у ліричній драмі цього періоду надавали їй особливого гностичного смислу, який утворювався не лише шляхом одночасного виявлення багатозначності слова-Logosu, але і завдяки структурним особливостям діалогів та полілогів, що виявляють тематично-образне, ритміко-фонологічне багатоголосся. Цьому сприяв також жанровий синтетизм балади, драматичне начало якої максимально посилене у специфічних драматичних поемах Ю. Липи, відповідає логіці образної трансформації, яка охоплює всі рівні поетики тексту.

#### 5.4. АКТУАЛІЗАЦІЯ ЛІРИЧНИХ ЖАНРІВ У СТРУКТУРІ ОДНОАКТНОЇ ДРАМИ

Повертаючись до архаїчних форм, драматургія рубежу ХІХ — початку ХХ століть по-різному виявляла свою жанрову модальність. Зокрема, у поетичній творчості Лесі Українки, Олександра Олеся, Ю. Липи, М. Рильського з’являються у цей час драматичні одноактівки, у яких увиразнювалась структура тих ліричних жанрів, що були безпосередньо причетні до генези античної трагедії. Серед них О. Фрейденберг назвала елегію, пов’язані з нею жанри гімну і сколії (застольної пісні), просодії (пісні хору, що простує вперед) і т. ін. [391, 42]. Як відомо, елегії у прадавній формі плачу (треносу) виникають саме у той момент, коли в обрядовому дійстві поряд з хоровими виділяються й сольні співи. Елегічний модус, за концепцією Н. Фрая, вбирає у себе ті архетипи колективних позасвідомих уявлень, що заклалися у “високу міметичну трагедію” [387, 238]. Це помітно, зокрема, у пафосі чуттєвості, що мимоволі викликає почуття жалості у глядачів. Елегійному началу часто відповідає почуття “минаючого часу”, коли на зміну старому приходять нове. Не випадково, на думку Н. Фрая, смерть героя ще з античних часів асоціюється з осінню та заходом сонця. Зрозуміло, що з часом всі ці уявлення трансформуються у структурі трагедії, але звернення до міфології, фольклору, ритуалістики обряду... позасвідомо призводить до того, що у одноактній драмі рубежу століть

все більш рельєфно обираються саме ліричні жанрові моделі, перш за все елегії і близькі до неї сколії та просодії.

Причому, це, як правило, жанри, принадані для поєднання з іншими. Так, на думку С. Аверінцева, “Вихідна структурна невиразність елегії спричинила можливість її вільного схрещення з іншими жанрами, особливо у посткласичну добу, що пов’язано насамперед із започаткованим романтизмом процесом руйнації жанрової матриці та жанрової системи, досить усталеної на протязі всього періоду “рефлексивного традиціоналізму” [130, 40].

Підкреслимо, що жанрове значення елегії значно розширюється впродовж століть. Якщо у античні часи елегія — це плач (тренос) за загиблими, з помітним епічним забарвленням, то у ХІХ столітті елегія сприймається вже як архетип жанрової форми романтичного двосвіття [237, 56].

У статті “Про наївну й сентиментальну поезію” Ф. Шіллер характеризує романтичний світогляд поняттям *елегічність*. Тип переживання, в основі якого недосяжність поетичного ідеалу, поет називає *елегійним* [425, 421]. Вплив елегійного переживання вбачає Шіллер, наприклад, і у драматичних або епічних поемах: “Мессіада”, “Часи року” Томпсона, в “Утраченому Раю”, “Звільненому Ієрусалимі” Т. Тассо [425, 421]. Сполучення патетики і суму в елегії породжується натхненням, пробудженням ідеалом. Спогад про втрачене кохання, щастя минулих літ постає як стан почуттєвого умиротворення, згармонізованого у душі героя, відрефлектованого впродовж років; не випадково споглядальність в елегії відтісняється візійно-фантазійним планом переживання. Медитативність, сентиментально-риторичний характер висловлювання в елегії подібно до музики сугерує читацьку уяву. Коли уявлюване стає реальним, дійсним (або, навпаки, дійсне у відстороненому сприйнятті — уявним), виникає елегійний пафос — як романтизуюча тональність.

Цілком природно, що в одноактній ліричній драмі рубежу ХІХ — початку ХХ століть елегійний пафос стає відповідним знаком романтизації або відштовхування від романтичного канону.

Так, в *одноактному ескізі* В. О’Коннор-Вілінської “Візит” змодельована типово елегійна ситуація: спогад про колишнє справжнє кохання, визнання перешкоди кохання (про що геро-

їня дізнається через три роки), сплеск почуттів і несила бути знов разом. Драматичний ескіз побудовано як діалог двох невизначених осіб в “атмосфері салону”. У експозиційній ремарці детально визначено настрій, тональність ситуації, завдано певні константи дійових осіб: “Маленький салон, убраний з добірним смаком. Біля венеціанського вікна столик, на ньому — квіти. Перед столиком у глибокій фортелі сидить молода жінка у жалобі. У неї в руці книжка. Вона спустила її на коліна, дивиться у вікно, замислилась. У дверях з’являється мущина літ 30-ти і спляється на мить, схвильований” [169, 427]. Діалог складають фрагментарні уривки спогадів, що утворюються навколо дружини героя — Ніни. Вона (героїня) згадує, що завжди весела, урівноважена Ніна вміла “...одібрати собі усі ті цукерки, що були їй до смаку, і у кожній забавці те місце, яке їй було до вподоби” [169, 427].

Візія щастя викликає у героя спогад про ранкове побачення з героїнею, перший поцілунок. Репліка героя побудована як поетичне переживання: мелодика слова і суб’єктивні коннотації, які викликає його вимова, утворюють асоціативний ланцюг спогадів, об’єднаних єдиною тональністю, інтонацією, подібно до музичного періоду.

**Він.** Щасте... Як легко вживається се велике слово. Хто зазнав щастя, той знає йому ціну (Павза). У моїй душі на віки живе один спогад: ясний осінній ранок ... блакить над головою і золото під ногами... Нитки паутиння... тихо спадає дубове листя... [169, 428].

Характер драматичної дії переноситься у емоційний пафос, що нашаровується на репліки персонажів, при цьому всі ремарки сповнені динамікою переживань. Цілісність цього драматичного ескізу забезпечує особливий “елегійний драматизм”, в основі якого — естетична установка на переваги внутрішньої реалізації суб’єкта [366, 172]. Настрій драматичного ескізу створюється і поетикою паузації. Так, кульмінаційна ситуація — повідомлення, що Ніна не передала герою листа від неї, — супроводжується довгою паузою, що сигналізує про перехід від спогадів до навколишньої дійсності. Це, по суті, переривання, обрив часу, який знаменував емоційне повернення героїв до себе і дійсності. Несподіване, невмотивоване прощання назавжди стає

емоційним пуантом драматичного ескізу, отже, можна вважати, що композиція цього ліричного етюдівбирає новелістичну логіку розгортання, хоча при цьому зберігається суто поетичний спосіб формування висловлювання.

**Вона...** Більше ні однієї хвилини ми не повинні бути з вами на самоті. Ви розумієте наше становище! Ідіть... Тепер на завжди.

**Він** (*підводиться і застигає на хвилину, стиснувши руками голову, потім рішучим рухом обхоплює її в обійми*).

Єдиний і останній раз! (*...вагається, але не повертаючись, виходить нарешті у двері*).

**Вона** (*падає непритомна у фотель*.) [169, 429].

Визначальною рисою ліричного художнього мислення дослідники вважають “хронотоп моментальної особистості”, тобто спосіб суб’єктивного переживання фрагменту буття [120, 36]. За спостереженнями О. Забужко, екзистенційне осягнення ліричним героєм часу здійснюється або на матеріалі теперішнього, або на матеріалі минулого часу, і тому помітне місце у особистістному переживанні посідає хронотоп спогаду [120, 39]. У ліричному спогаді активізується дуже специфічна формальна структура, де накладаються один на одного два способи осягнення суб’єктом часу: крізь моментально схоплене теперішнє і крізь уявлюване минуле з точки зору теперішнього. Хронотоп спогаду актуалізовано і у ліричній драмі як типовий композиційно-мовленнєвий прийом екзистенційної фіксації слово-дії. Розглянемо особливості його реалізації у драматичних етюдах Олександра Олеся.

Елігійна настроєвість “проступає” у драматичному етюдів Олександра Олеся “Трагедія серця” крізь логіку музичного руху, що відбиває етапи сонатного руху (згадаємо гегелівську тріаду: теза — антитеза — синтез), і трансформується у візійні проростання, озвучені у монологічних висловах. Минуле виявляється як очуження візії, що поступово увиразнюється крізь переплетення двох мовних потоків свідомості. Перший діалог між Дівчиною і Чоловіком утворює головну партію висловлень (тему спокою і кохання), але вже в уяві чоловіка прориваються нотки побічної партії (трагедії життя, пов’язаної з родиною і з колишнім коханням Чоловіка).

## Чоловік

Але умерле часом  
Знову воскресає,  
Встає в усій своїй невиданій красі,  
І журно дивиться на тебе.  
Тремтять його уста  
І чуються слова докору;  
“*Забує... забув і зрадив...*” (Підкр. — Н. М.).  
І я боюсь,  
Що думка вічно буде  
Літати над минулим,  
Тужить над ним,  
Як тужить чайка  
Над озером зеленим [259, 68].

Музикознавці з’ясували, що саме у побічній партії виникає той динамічний зсув, той контраст у русі, яким позначене класичне сонатне мислення. “Злам у розвитку” пов’язаний із темою смерті, що все активніше “звучить” у мовній партії Чоловіка, і темою жертви, що “проростає” у мові Дівчини: “Ми віддаєм усе, що маємо, І необхідне беремо ціною крові” [259, 72].

Замість наголосів-акцентів у тканині драматичного дійства з’являється вставний епізод (діалог Жінки з Хлопчиком). У ліричних переживаннях Жінки розгортається метафора вгасання, спроектована на емоційне сприйняття лілей. Поетика цього діалогу помітно вбирає образні напашарування, що особливо помітні у поезіях Олесья. Так, символічний образ лілей реалізується крізь семантику жертвовності, страждання, недосяжного ідеального кохання. (“Я думаю, я мрію про лілеї”, “Ти бідна лілея, побита вітрами”, “В білом ти — лілея біла...”, “Нарцис закоханий в лілею...”). У драматичному етюді “Трагедія серця” образ лілеї стає своєрідним подразником, що зрушує драматичну дію. Зрештою, це асоціативне утворення, означене тональністю смерті. Нотою смерті завершується вставний епізод.

## Жінка

Біжим відсіль!  
Тут віє смертю, о дитино!.. [259, 75].

Монтажний стик між вставним епізодом і наступною реплікою Чоловіка, що благословляє “Бога, і життя, і всю красу...”,

сприймається як контраст двох тональностей, інтонацій. Невеличка реприза головної партії (дуету кохання Чоловіка і Дівчини) означена певним динамізмом. Емоційний накал посилюється, репліки стають однослівними, рвучкими. Крізь висловлювання Чоловіка знов прориваються інтонації забуття.

### Чоловік

Пора забутись,  
Навік заснути в забутті:  
Бринить останнє слово казки [259, 76].

Візія дитини в уяві Чоловіка, як і в експозиції, стає тим чинником, що провокує різку зміну у драматургії висловлювання. Позасвідомий спогад про дитину збуджує потяг Чоловіка до лілей. Репліка героя “Лілеї зірвані!?” стає кульмінаційною у діалозі, що стрімко переходить у стадію коди, яка разом з побічною партією (тема трагедії життя) утворює один екстенсивний блок. Пафос трагічного у висловлюваннях героїв стає виразно штучним, завдяки чому профанізується задана побічною партією тема трагедії життя. Риторика реплік Чоловіка, безумовно, містить авторську інтенцію до розчинення “трагічного” у прозі буденності. Своєрідним акомпанементом докорів Чоловіка і його імператива (“Біжи, нехай уб’ють тебе, А я знайду собі могилу” [259, 78]) звучить голос Дівчини, повторений тричі (“Горе, горе...”). Отже, стилізація пафосу у драматургії Олеся як одна із прикмет модернізму, стає початковим етапом формування авторської іронії, яка передусім реалізується у відверто пародійних п’єсах (у водевілях “По Мюллеру”, “Морока” та в жарті “Патріот”). Можливо, у цьому виявляється певна аналогія до того етапу розвитку “високої міметичної трагедії, що означений “...змішуванням елегійного начала з іронічним” внаслідок усвідомлення подвійної залежності людини від суспільства і від природи [387, 236].

Модус настроєвого переживання відчутний і у одноактних оперних лібрето початку ХХ століття, передусім у лібрето Л. Старицької-Черняхівської до опери-хвилинки М. В. Лисенка “Ноктюрн” (він як самостійний поетичний текст був надрукований у часописі “Сяйво”, № 1 за 1913 рік). За свідченням критиків, “Ноктюрн” вразив глядачів гармонією музики і поезії: скерованість намірів автора та їх реалізації підкреслив В. Ільїн у музичному

огляді “Вся мініатюра виявилася зітканою з настроїв, і слід визнати її безумовно вдалою” [132, 11].

Ідея твору обговорювалась на засіданні комісії для впорядкування вистав українських мініатюр у Д. Антоновича (у комісії брали участь Л. Старицька-Черняхівська, О’Коннор-Вілінська, Олександр Олесь...). Ідея прийшла до Л. Старицької-Черняхівської під впливом поставленої у Києві в театрі російських мініатюр опери-мініатюри “Фарфорові куранти”. Лише оживати мали не порцелянові статуетки, а старі портрети... [357, 197]. До речі, ця схожість була помічена критикою, і у “Сяйві”, № 3 за 1914 рік, з’явилась рецензія на виставу Київського міського театру: “Він (“Ноктюрн”. — *Н. М.*) подібний до старих фаянсових курантів, але зроблених по новій техніці” [357, 101].

Важливо зауважити, що опера-хвилинка писалась М. Лисенком водночас з музикою до романсу Олександра Олеся “Айстри”, отже, не без впливу пафосу поезії на елегійну настроєвість оперного лібрето. Візія перетворень, феєрія оживання вночі неживих предметів (трьох портретів старої пані, красеня-офіцера у мундирі 1812 року, панни з трояндою у руці, скульптури вакханки), а також цвіркуна і цвіркунки стає умовністю, що перш за все позначена літературним впливом, ніж фольклорно-міфологічним. Переживання минулого відбувається у ліричній формі, як миттєве почуття теперішньої ночі; виникає ефект накладання часових візій. У дуеті Цвіркуна й Цвіркунки створюється картина фантастичної ночі чарівних перевтілень:

Смутки сплять, жалі спливають  
І мовчить турботи глас,  
Чари ночі оживають  
В мовчазний таємний час [332, 12].

Важко не помітити розчинення Олесевого поетичного мелосу у тканині тексту, про що сигналізує топос “чари ночі”. Про інтертекстуальне насичення поезики “Ноктюрну” свідчить і обігрування ліричної ситуації Олесевого вірша “Цілий день ти нудилась в кімнаті своїй...” Порівняймо:

О прилинь, моя кохана!  
Цілий день нудився я  
І чекав тебе, жадана,  
Чарівниченько моя!

Вдень в шарварку буденнім  
Ти вважалася мені,  
І в куточку моім темнім  
Я вкладав тобі пісні! [258, 11].

Поетичний настрій з ефектами синестезії створюється музичними ремарками, які закінчують першу яву і починають яву другу.

Музика. Чутно ніби легке зітхання... далеко грюкнули двері... ключ повернувся в замку... І солодка тиша хвилями розливається над домом і топить всі згуки. Неначе широкі круги розпливаються на воді... плеснула хвиля об сонний берег і розлилася... Все замовка [332, 12].

Музичний фінал сцени створює імпресіоністичну ліричність, що розчиняється у візійному танку чарівних снів, започаткований явою другою: “Сни. Чарівна музика. Нечутною ходю виходять у хату сни, рожеві сни, золоти сни... Сплітаються, розплітаються. Складають чарівне коло і розходяться знову нечутною ходю по всіх хатах [332, 12].

Драматургія *опери-хвилинки* містить елементи балету і, насамперед, нагадує про казкову феєрію “Лускунчика”. В основі драматичної дії п’єси — контрастні емоційні переживання, відповідно відбиті у музиці. Гімн Вакханки, наприклад, пройнятий епікуреїзмом, контрастує з елегією піснею Панночки, яка “переходить” у побутовий романс. Мелодраматичні висловлювання Панночки й Офіцера проважують оживлення колишнього почуття кохання, як сакралізації миттєвості. Скульптурне “оформлення” фіналу (персонажі застигають і знову перетворюються на портрети й скульптуру) “знімає” драматичність розв’язки. Перед нами — лялькова феєрія, що представляє колооберт перетворень, в основі якого — динаміка поетичних переживань. Таким чином, ця драматична мініатюра утворена за принципом контрастних висловлень-переживань, властивих музично-ліричному жанру *ноктюрну*.

Докладно простежуючи еволюцію ліричних жанрів, О. Фрейдберг помітила типологічну схожість елегії та сколії (застольної пісні), у якій оспівується героїчний вчинок або виголошується певна сентенція — повчання. Ці жанри зближує функціональне закріплення до бенкету та наявність ритмічно організованої гноми. Дослідниця спостерігає за процесами відокремлен-

ня тексту від ритуалу (своєрідної секуляризації): адже зберігається структура словесного дійства. “Словесне дублювання дії набуває рис застольної пісні; її співає за столом кожний, бо пісня переходить від одного до другого разом з вином і вегетацією; один пісню починає, наступний продовжує” [391, 131].

Цікаво, що композиційна основа сколії провокує до синтезу ліричного і епічного начал, наявних хоча б у “Маленькій трагедії” “Пир во время чумы” О. С. Пушкіна.

Ця ж форма була обрана і М. Рильським для його драматичного малюнку “Бенкет”, надрукованому у часописі “Шлях”, 1918, ч. 6. До речі, є підстави вважати, що поетична драма М. Рильського створювалась під впливом пушкінського шедевр. За нашими спостереженнями, відтворений у “Маленькій трагедії” принцип єдності, що вбирає семантика “бенкету”, пародіюється у *драматичному малюнку* М. Рильського [214, 284]. Структура сколії дозволяє виявити у п’єсі М. Рильського розбіжність позицій героїв, семантика “бенкетування” набуває іронічного характеру. Відомо, що поетичний задум “Бенкету” формувався в процесі роботи над поетичною збіркою “Під осінніми зорями”. Про це, зокрема, писав Л. Новиченко: “В першому виданні книжки “Під осінніми зорями” йшов вірш, перенесений сюди з “бенкету” — “Згадай, безумче! Світ — не тільки ти...” [257, 78].

Драматична концепція М. Рильського, безумовно, визрівала під впливом захоплення “натурфілософією” та літературними варіантами її екстраполяції. Можливо, саме тому у цей період поет постійно звертається до пушкінської лірики та до творчості франкомовних символістів, зокрема перекладає разом з М. Мухіним сатиричну комедію в трьох діях бельгійського поета і драматурга рубежу ХІХ — ХХ ст. Шарля вана Лерберга “Пан”. Цей переклад було вміщено у 4–7 номерах часопису “Шлях” за 1918 рік.

У драматичному малюнку “Бенкет” імплікації авторського пафосу сприяє насамперед форма драматичної організації, що походить від *закритого типу розмовної ліричної драми* з дотриманням певних вимог і лінійної організації вислову (“Те, про що персонаж дізнається від іншого у процесі діалогу, і стає акцією, його аргументом, перетворюється у його власне висловлювання, в узаконений структурний елемент у побудові відповіді, при цьому даний структурний елемент має характер необробленого матеріалу” [471, 75]. Напрямок полілогу пов’язаний не з зовніш-

німи подіями, а “...націлений лише на мову, як володарку всього”. “Одна репліка протистоїть іншій, спричинює іншу, відповідає їй же” [471, 75]. Таким чином, репліки утворюють цілеспрямований рух діалогічної дії. Причому, повторення репліки, як правило, посилює протистояння позицій персонажів. У цьому випадку своєрідну антитезу створює позиція Юнака, що виявляє протест проти переховування, переживання кровопролиття, та врешті — покидає товариство бенкетуючих, дотримуючись позиції відчуження, усунення від дійсності поета, зануреного у світ пантеїстичного споглядання.

### Юнак

Прохаю залишить  
Ці балачки! — *Я знаю, що чиню!*

**Поет** (*по хвилі задуми*).

Так може і треба. Пустимо його?

### Перша дівчина

Пустить його? А сам ти?

### Поет

Я не піду  
*Бо й я, здається, знаю, що чиню!* (Підкр. — Н. М.)  
[297, 18].

Агональна природа діалогу у драматичній поемі М. Рильського, безумовно, вбирає традиції античної драматургії та драматургії класицизму, передовсім, поетичних драм Гете та Шіллера. Ця традиція проглядається у відвертій статичності, спонтанному виході з мовного потоку назовні до надособистісних сентенцій. Адже в сентенціях проглядається досвід, який є запорукою несхитності переконань героїв. Таким чином, особистісне “я” піднімається до меж надіндивідуального.

Авторська іронія проглядає і у підтексті вислювань Поета. Причому, до них обирається поважна і “висока” форма гімну з відповідним для цього ліричного жанру розміром — двостопним амфібрахієм або п’ятистопним ямбом, яким, до речі, за античні часи писались твори сатиричного спрямування. Так, у текст твору введена самодостатня цілісна пісня Поета, що за ритмо-інтонацією нагадує гімн.

## Поет

Нікому не знати  
Якими шляхами  
Нам доля судила іти:  
Одним — воювати,  
А другим — склянками  
Кружати меди золоті,  
Та й мед золотистий  
Ховає отруту  
У піні прозоро-ясній...  
Так личенько чисте  
Страждання забуте  
В душі пробудило моїй.  
(по замисленню).  
Та що ж! Ми упали  
Навіки, навіки.  
У прірву, що з неї не встать...  
Забудьмо ж печалі:  
Останні музики  
Останній свій марш нам гримлять! [297, 22, 23].

Ця пісня, на нашу думку, реконструює іманентну поетику античного гімну-дифірамбу, спрямованого до Діоніса, що актуалізує, насамперед, її комунікативну спрямованість. “У структурі звернення-гімну пересікаються два плани взаємодії учасників ситуації (поет — божество) — прямий та опосередкований (поет — аудиторія)” [50, 43]. Заклик до “останнього бенкету” удавано не знаходить розуміння в оточенні.

## П'яниця

Оце то втяв! Ну, та й чудак ти, брате!  
Хоч гарна пісня, — в ній ладу нема.  
Диявол сам не розбере поета,  
Коли він плаче, а коли сміється...  
Так чи ж мені поета зрозуміть? [297, 23].

## Кокотка

Не зрозумів? А я от зрозуміла:  
Хвала життю зливається з сльозами,  
І тим вона ще глибша та сильніша,  
Як душі тих, що в муках прожили...

### П'яниця

Та й я, признатися, зрозумів чудесно,  
Але поети люблять, щоб їх вірші  
Були для всіх незнаною землею... [297, 23].

Це удаване нерозуміння та власні реінтерпретації П'яниці стають засобом своєрідного знижування пафосної риторики поетових висловів. По суті, позиція П'яниці є матеріалізованим відзеркаленням всього, що проголошено Поетом. Так, кульмінаційне висловлювання Поета: “Хто злився раз із світовим життям, — згниє в землі, але не вмре ніколи!” знаходить відповідний відгук у П'яниці.

### П'яниця

Ну, молодець! Я думав — він сумує, —  
А він, виходить, чистий оптиміст!  
Приєднуюсь, — хоча, сказати на правду,  
Чи то утіха, що по нашій смерті  
З барила цього хтось доп'є вино? [297, 26].

Логіку драматичної дії утворює пропозиція Поета увічнити свою особистість у виголошеному “останньому слові”. Цей прийом почергового висловлювання найсуттєвішого також має витоки у жанровій структурі сколії. У розгорнутому вислові Поет втілює ідею розчинення особистісного духу у Всесвіті, що остаточно виокремлює його з середовища бенкетуючих. У всіх інших “останні слова” далекі від духовних поривань. Філософією невтрчання позначена позиція П'яниці.

### П'яниця

...Ми *тут* шукаєм істини в вині,  
А *там* шукають у крові любови.  
Чи *ми найдем* — напевно ще не знаю,  
Але напевно, що загублять ті! [297, 27].

Риторикою позначені й сентенції розв'язки твору: бенкетуючі виходять до юрби, лише Поет з П'яницею лишаються, відстоюючи кожен свої позиції. Драматична поема завершується трагічним фіналом, типовим для античної трагедії: Поет себе отрує, виголошуючи при цьому гномічну сентенцію: “І вішать і прощать уже запізно!” [296, 28]. Таким чином за принципом антитези до жанрових вимог сколії і формальних ознак драми

закритого типу увиразнюється несумісність позицій бенкетуючих, пародіюється сама ідея бенкету, що припиняється ще задовго до формального завершення. Натомість у пушкінській “Маленькій трагедії” учасники дійства в останній сцені зливаються в єдиному екзистенційному переживанні.

Отже, коріння композиційно-мовленневих особливостей цього типу ліричної драми ми вбачаємо у залученні традиційної структури сколії, що виявляє властивості самої мови: контрастивно-асоціативний характер чергування висловлювань, що дозволяє згадати первинну спорідненість драми і лірики.

## ВИСНОВКИ

На рубежі XIX — початку XX століття внаслідок об’єктивації висловлювання (мовлення) суб’єкта поетичного переживання, а також перенесення засад структурування лірики у драму питомою для визрівання феномену ліричної драми стає поезія. За законами продукуючої і репродукуючої уяви розгортаються візійні компоненти як ліричний спосіб висловлювання у драмі. Осторонення бачення героїв у п’єсах С. Васильченка, Є. Карпенка, Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Старицького давало можливість розігравати в уяві героїв феєричні драми перевтілення. (Невипадково поширюється жанр одноактної опери-феєрії в творчості В.О’Коннор-Вілінської (“Літньої ночі”), М. Старицького (“Чарівний сон”), Л. Старицької-Черняхівської (“Ноктюрн”). Згідно з законами поетичного творення — сформована у висловлюваннях героїв інша метафізична дійсність “диктує” логіку розгортання драматичної дії. Засобами її розвитку стали здогадування, сонні візії персонажів, символічне навіювання настрою, містичне осягнення епіфанічно пережитої сутності, вербальне нагнітання ілюзорного дійства.

Монологічна форма уявлюваної драматичної дії у так званих “монодрамах” нерідко відповідала жанру “ліричної сцени” (у одноактних фрагментарних п’єсах Л. Старицької-Черняхівської, Лесі Українки). Монологи у таких ліричних сценах не лише передають внутрішню драму героя, а в процесі виголошення стають джерелом і способом реалізації драматичної дії.

В одноактній ліричній драмі проявились принципи мелійного структурування через вплив ритмо-інтонаційної організації висловлювання, зокрема верлібризації мовлення, специфіки ритмо-мелодики вислову, фоніки, поетики паузації. Мелійна будова ліричної драми набуває символічної сутності у драматургії переживань, зокрема у драматургії Олександра Олеся і Є. Карпенка, не лише через образне наповнювання, але і закономірності архітектоніки драматичного висловлювання.

Ліричне начало проявляється у драмі безпосередньо завдяки символіко-сугестивній природі поетичного мовлення, актуалізації креативно-виражальних можливостей слова, як це проявилось у близьких до балади драматичних поемах Ю. Липи. У драматичних поемах Ю. Липи (“Цар-Дівиця”, “Корабель, що відпливає”, “Троянда з Єрихону” та ін.) спостерігаємо не лінійну будову висловлювання, а кристалоподібне нарощування смислів: завдяки метафорично-символічним властивостям езотеричного мовлення текст почасти трансформується у гностичну драму. Семантичного навантаження набувають ритмізовані повтори; фактично зруйновано діалогічну структуру висловлювання, полілог нагадує вертикальний акорд із дисонансним звучанням. Таким чином пафос авторської думки сполучається із вибуховою силою художнього тексту, який виявляє творчі властивості висловлювання. Структуротворчого характеру у ліричній драмі набувають інтенції переживань героїв.

Помітно проявляється природа ліричних жанрів пісні, елегії, сколії, гімну у композиційно-мовленневих способах висловлювання ліричної драми. Елегійна настроєвість, особливості хронотопу, поетики, властиві елегії як ліричного жанру, забезпечують художньо-естетичну цілісність одноактівок В. О’Коннор-Вілінської та Олександра Олеся. Композиційна форма сколії утворює логіку розгортання драматичної дії у драматичному малюнку М. Рильського “Бенкет”.

## Загальні висновки

---

Родо-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, нарешті, розквіту української драматургії, зокрема зі зміною жанрової парадигми, яку можна вважати унікальним літературним феноменом доби.

В умовах розмивання родо-жанрових критеріїв присутні зміни родо-жанрової природи української драми привертала 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" [1, 191]. 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 поезії 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 XIX — початку XX ст. проявляються архетипні ознаки літературної драми, що водночас відсувались на периферію глядацького сприйняття через помітну артикуляцію мелодраматичного начала.

Відмінні способи артикуляції ознак жанрових прототипів мі-

стерії і трагедії відбивали характер пристосування до актуальної для драматургії кінця XIX 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 поетичі текстів. Це відповідало засадам містерійної драми-міфу в п'єсах В. Пачовського, які мали жанрову назву “трагедія” і виявляли ознаки містерії; чи трагедії, що, втрачаючи віднесеність до сакрального, набувала характеру драматичної поеми в творчості Лесі Українки.

Гіпертрофовані жанрові стратегії почасти виявляли несумісність з поетикою п'єс і піддавались пародіюванню, що обмежувало можливості їх активного вжитку у сучасному літературному процесі. Не випадково у трагедіях В. Пачовського (“Сон української ночі”, “Сонце Руїни”, “Малий Святослав Хоробрий”) проявились ознаки вертепної драми, ритуальної гри, фарсу, які органічно розчинялись у сакралізованому просторі міфопоетики тексту. Як переконливо довів М. Сулима, вертепне дійство стало для драматургів порубіжної доби тлом “своєрідного міфу” [341, 153].

На основі символізації (алегоризації) художньої дії в п'єсах Олександрі Олесь, Є. Карпенка, С. Черкасенка, Я. Мамонтова та ін., що втрачали ознаки сакралізації, до мелодраматичної жанрової основи штучно “прищеплювались” ознаки прототипів трагедії (містерії), і це обумовило трансформацію подібних анти-містерій і квазі-трагедій у руслі фарсу.

Прагнення драматургів І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, К. Устияновича, О. Барвінського, О. Островського, М. Грушевського та ін. відтворити ознаки трагедії в історичній драмі переважно обмежувались імітацією трагедійного пафосу і розробкою агіографічного сюжету жертвопринесення видатної історичної постаті (героя-страдника) в ситуації фатального протистояння обставинам, фатуму, оточенню, власним вчинкам. Спостерігається тенденція насичення архетипного сюжету міраклія, пасійної

драми поетикою мелодрами, внаслідок чого трагедійно-історичне начало відходило на маргінес і почасти слугувало тлом, як у сповнених патетики історичних драмах М. Старицького, або розчинялось у фольклорно-легендарній драматичній візії, як у п'єсах І. Карпенка-Карого і Б. Грінченка, що позначилось на їх ліризації. Помітний вплив на родо-жанрову модифікацію української драми кінця ХІХ століття мала і тематична транспозиція, яка набула поширення внаслідок активного потягу драматургів до інсценізації епічних творів. Транслокація сюжетних моделей романтично-сентиментальної повісті, авантюрно-сентиментального роману увиразнювала різні способи адаптації знаних сюжетів або мотивів.

Так гоголівські мотиви набули в п'єсах М. Старицького адекватної інсценізації, що позначилось на їх комедійно-фарсовому характері. Імітація містично-фантастичної умовності (колориту) зберігається у драмі-казці С. Черкасенка, іронічно-трагестійне спрямування адаптації гоголівських сюжетів спостерігається у комедійних оперетах М. Кропивницького. Транспозиція структурних особливостей і поетики авантюрно-сентиментального романного сюжету обумовила пародійно-трагестійний модус драматичного висловлювання (у п'єсах А. Грабини, М. Кропивницького, у фантастичній драмі Лесі Українки “Осінь казка”, комедії В. О'Коннор-Вілінської “Сторінка минулого” та ін.). Олітературнення української драматургії загалом відбувалось через діалог із традицією, яка склалась у світовій драматургії і мала специфічні вияви на національному ґрунті. Поява надзвичайно різноманітних жанрових різновидів драми не лише свідчила про тенденції адаптування готових “європейських” форм, сюжетів, структурних ознак, що не раз спостерігалось дослідниками, але і про відгук на потреби часу, вимоги українського глядача (читача). Звідти і надзвичайна популярність мелодрам, музично-драматичних вистав, опереток, водевілів, комедій, які помітно видозмінювались через певну прагматику тексту. Тому жанрова матриця слугувала основою, на якій відбувались родо-жанрові трансформації. Іронічно-пародійний дискурс виявлявся у структурно-змістових невідповідностях жанрових ознак мелодрами, що відчитувалась у більшості транспонованих сюжетів, тим жанровим очікуванням, які викликала адаптація роману. Загалом романізація української драматургії означено-

го періоду викликала помітні зрушення у родо-жанровій специфікації п'єс.

Поліфонічна артикуляція різних жанрових начал у драматургії В. Винниченка увиразнювала авторську іронію щодо жанрових ознак мелодрами і “драми ідей”, які віддалялись за принципом взаємного пародіювання. Серпанковість жанрових моделей збагачувалась елементами гри з жанровими структурами, що свідчило про наближення до “інтелектуальної драми”. Вважаємо цю тенденцію суголосною процесам психологізації драми, що відбувались в руслі загальнохудожніх закономірностей домінування епічного мислення доби. Артикуляція психологізму дії, переваги внутрішнього конфлікту над зовнішнім у п'єсах В. Винниченка, І. Франка, деякою мірою Г. Хоткевича, Л. Яновської, М. Кропивницького, впливала на віддалення жанрових ознак мелодрами, що відходили на маргінес глядацького сприйняття, намість укрупнювалось драматично-аналітичне начало.

Родо-жанрова трансформація української драматургії охопила структурні рівні драматичних текстів, що за жанровою домінантою відносились до одного жанру, а також системи жанрів. Тому процеси наближення і віддалення різних жанрових начал досліджено як в межах окремого жанру (напр., мелодрами), так і в межах системи комедіоцентричних жанрів, серед яких були популярні на той час комічні опери, оперетки, водевілі, мелодрами-фарси, комедії, драматичні жарти і т. п. Відстежуються системні зрушення у парадигмі близьких жанрів.

Інтеграція типів висловлювання в п'єсах І. Воробкевича, І. Карпенка-Карого, Г. Цеглинського, Ю. Федьковича обумовила появу поліжанрових утворень, як-то мелодрами-фрашки, комедії-мелодрами, комедії-фарсу, мелодрами з ознаками іронічної драми, структура яких відзначалась зовнішньою однорідністю і синтетичністю типів висловлювання. Водночас все помітніше у структурі драматичних текстів артикулювалась жанрова неоднорідність. Пародійно-іронічне осторонення ознак трагедії, драми-дискусії, міщанської трагедії (драми), водевілю сприяло виявленню сатиричної художньої умовності в комедійних п'єсах, що відбивало тенденцію переростання сатирично спрямованої комедії у драму. Системні трансформації відбувались також у комедійно-драматичних жанрових формах, що називались драматургами “драматичні сцени” (картини) із притаманним їм ди-

сонансом пафосу і структури дії, редукцією конфліктності, посиленням епічної “зображальності” драматичної колізії, невідповідністю внутрішньої драми героя зовнішній колізії п’єси. У драматичних сценах (малюнках) спостерігається подрібнення конфліктів через фрагментарну дискретну будову, а то і загалом розмивання конфліктів, внаслідок чого створюється враження незавершеності дії, її умовного припинення, а це безумовно зменшувало драматизм дії, таким чином значно нівелювались родові ознаки драми.

Сюжетно-структурна неоднорідність комедійно спрямованих (внаслідок поступового долання мелодраматизму) “драматичних сцен” (“картин”) сприяла наближенню гетерогенних за жанровими ознаками п’єс О. Володського, Б. Грінченка, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, В. Товстоноса та ін. до трагікомедії. Дисонанс пафосу і змісту, пафосу і структури дії у трагікомедіях обумовлений віддаленням різних жанрових начал у відповідних типах висловлювання. Посилення епічної зображальності впливало на редукцію ознак драматургічності у таких п’єсах.

Особлива увага до характеру і структури різних типів висловлювання у драматургії порубіжжя відповідає кризі драми акції і конденсації дії, яка зводилась до межової ситуації одноактівки. Надзвичайна популярність одноактних п’єс наприкінці XIX століття пояснювалась її здатністю стати формою авторського експерименту, провокації в умовах реінтерпретації родо-жанрових кодів. Стисла, абстрагована структура одноактівки відбивала тенденції, стереотипи, прийоми, характерні для епічних та ліричних жанрів доби, і водночас дозволяла розширити сфери їх вжитку, оскільки ці недраматичні засади ставали каталізаторами драматичної дії в умовах її дефункціоналізації. Дослідивши значну кількість маловідомих одноактних драм, ми умовно відокремили формально-змістові засади епізації драматичного висловлювання і чинники його ліризації, що, зрозуміло ж, в тексті синтетично сплавлялись з власнедраматичними показниками. Епічний характер прагматики висловлювання проявився у тенденційному втіленні авторських стратегій, що спостерігається в малій драматургії В. О’Коннор-Вілінської, М. Кропивницького, С. Черкасенка, Г. Хоткевича, Є. Карпенка, Л. Старицької-Черняхівської, В. Товстоноса та ін. Серед найбільш ваго-

мих показників, що обумовили процеси епізації одноактної драматургії, ми, зокрема, розглянули такі:

- параболічну будову і притчевий зміст п'єс, які увиразнювали авторську присутність у таких жанрових формах, як драма-дискусія, драма-притча, драма-парабола, драма-алегорія, п'єса-казка, п'єса-антиутопія і т. і.;

- застосування таких засобів художньої умовності, як гротескність, шаржевість, алегоризація, що позначились на наративних стратегіях висловлювання одноактних п'єс, близьких до “драматичного жарту”;

- впровадження прийомів аналітичної композиції, зокрема ретроспективно-аналітичної техніки відтворення минулого; новелістичної будови драматичних “сценок” (“малюнків”), які нагадували “драмоване оповідання”;

- діапазон функціональних властивостей ремарок, що відбивали не лише авторські, але і режисерські стратегії, оскільки ремарки в одноактівках Л. Пахаревського, С. Васильченка, С. Черкасенка увиразнюють дисонанс між авторськими стратегіями та жанровими інтенціями тексту.

Поряд з артикуляцією епічних способів висловлювання в українських одноактних драмах рубежу століть проявились тенденції ліризації драматичного висловлювання, що закріпились і кристалізувались у феномені “ліричної драми”. Ми дослідили механізми переростання поетичного мовлення, позавербальних засобів, зокрема, сугестії, мелійності висловлювання у драматичну дію в одноактних ліричних мініатюрах Лесі Українки, Олександра Олеся, В. О'Коннор-Вілінської, М. Старицького, С. Васильченка, Л. Старицької-Черняхівської та ін.

Серед чинників ліризації драматичного висловлювання в українських одноактівках порубіжжя ми розглянули такі:

- структуротворчі і образні властивості візійного дискурсу, що завдяки сугестивному впливу на читача виявляв переваги монодрами у близьких до феєрії (опери-феєрії), фантазії п'єсах;

- символіко-сугестивну специфіку феноменології поетичного мовлення, що сприяла драматизації дії у надзвичайно придатних для експериментування драматичних етюдах, драмах-баладах, драматичних поемах;

- принципи мелійного структурування в одноактівках Олександра Олеся і Є. Карпенка, які проявились у архітектоніці, зо-

крема ритмо-інтонаційній організації драматичного висловлювання, верлібризації мовлення, поетиці паузації, а також у особливій включеності музичної образності до драматичної дії як динамічної феноменологічної сутності, що нагадує ліричне переживання;

– інтенції переживань героїв ліричної драми, що найпомітніше проявились у ліричній сцені, до якої наближаються фрагментарні одноактівки Л. Старицької-Черняхівської та Лесі Українки. Структурною основою ліричних сцен вважаємо згущену експресію переживань героїв і монологічні форми суб'єктивного пізнання, що не лише передають внутрішню драму персонажа, але в процесі виголошення стають джерелом і способом реалізації драматичної дії;

– застосування структурних засад ліричних жанрів, зокрема елегії, пісні, ноктюрну, гімну, сколії і специфічних типів ліричної композиції в одноактних драмах кінця ХІХ — початку ХХ століть.

Надзвичайна поширеність одноактівок з нетрадиційними жанровими підзаголовками (трагікомічний етюд, жарт-водевіль, фантазія-сатира, феєрія-мініатюра в одній дії, драматичний малюнок, міщанська пригода в одній дії та ін.) свідчала про те, що драматурги відчували жанрову обмеженість класичної багатоактної драми в традиціях національного театру. Руйнувались жанрові константи аристотелівської драми з її подієвістю як основою драматичного розвитку, натомість на перший план виходило сприйняття подій героями, автором-режисером та глядачем, що корелювало із класичними жанровими прототипами комедії, мелодрами, водевіля, але не вкладалось у гомогенні форми і вимагало оригінальних структурних рішень через комбінування різних родо-жанрових ознак у тексті.

Таким чином, здійснене дослідження доводить, що родо-жанрові парадигми означеного періоду зафіксували зрілість української драми, надзвичайну розвиненість її жанрових форм, що продемонструвало злет художнього мислення доби і цілковиту вписаність національних драматургічних засад у світовий контекст. Вважаємо, що поява розмаїтих жанрових форм, структурних експериментів на рубежі століть визначила перспективи і започаткувала тенденції розвитку драматургії ХХ століття.

## Література

---

1. Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. — 448 с.
2. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — К.: Либідь, 1999. — 264 с.
3. Александрова М. О последнем акте “Горе от ума” // Драма и театр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. 4. — С. 30-39.
4. Алперс Б. О “лирической драме” // Алперс Б. В. Искания новой сцены. — М.: Искусство, 1985. — С. 322-325.
5. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII). — М.: Ис-во, 1989. — 208 с.
6. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. — М.: Наука, 1988. — 505 с.
7. Анненский И. История античной драмы: Курс лекций. — СПб.: Гиперион, 2003. — 416 с.
8. Антонович Д. Український театр. Конспективний історичний нарис. — Прага — Берлін: Нова Україна, 1923. — 14 с.
9. Арістотель. Поетика. — К.: Мистецтво, 1967. — 134 с.
10. Бабенко В. Драматические жанры и их взаимодействие. Английская и ирландская драматургия. — Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та. — 152 с.
11. Бабій Є. В кігтях розпусти або над безоднею пропасти. — New York, 1921. — 96 с.
12. Балан О. Неоготика: стиль і концепт (до естетичних основ поезії Юрія Липи) // Юрій Липа: голос доби і приклад чину. — Львів, 2001. — С. 102-110.
13. Балухатый С. Вопросы поэтики. — Л.: ЛГУ, 1990. — 320 с.
14. Барвінський О. Павло Полуботок наказний гетьман України. — Львів, 1892. — 71 с.
15. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
16. Бартко О. “Адвокат Мартіан”: свобода особистості в герметичному просторі // Леся Українка і сучасність. — Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003. — С. 159-167.
17. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Собр.

- соч. в 7 т. — М.: Русские словари, 1997. — Т. 5. — С. 159-207.
18. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Литературно-критические статьи. — М.: Худ. лит., 1986. — 543 с.
  19. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). — С.-Пб.: Азбука, 2000. — 304 с.
  20. Безпалов Ф. Хитрий Швець. Жарт на 1 дію. — Катеринослав, 1918. — 16 с.
  21. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. О драме и театре. В 2 т. — М.: Ис-во, 1983. — Т. 2. — 488 с.
  22. Бентли Э. Жизнь драмы. — М.: Искусство, 1978. — 368 с.
  23. Бенъямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М.: Аграф, 2000. — 288 с.
  24. Білецький О. Від давнини до сучасності. Зб. праць з питань української літератури: Вибрані праці. В 2 т. — К.: Держлітвидав, 1960. — Т. 1. — 502 с.; — Т. 2. — 456 с.
  25. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку // Червоний шлях. — 1925. — № 11-12. — С. 268-308.
  26. Білецький О. Новини драматичної літератури // Нове мистецтво. — 1926. — № 17. — С. 2-4.
  27. Білецький О. Романтизм і натуралізм у французькому театрі XIX сторіччя // Від романтизму до натуралізму в французькому театрі. — К.: Мистецтво, 1939. — С. 5-22.
  28. Близнюк А. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі. Поетика. Жанри. — Дис... канд. філ. наук. — Житомир, 1995. — 208 с.
  29. Бобикевич О. Настоящі. Комедія в 1 дії. — New York, 1920. — 32 с.
  30. Богацький П. З глибин нашої землі // Книгар. — 1918, ч. 15. — С. 879-884.
  31. Большаков В. Классическая теория жанров и ее преодоление // Теория литературы. — Т. III. Роды и жанры. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 11-32.
  32. Бондар М. Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів. — К.: Наукова думка, 1986. — 327 с.
  33. Бораковський Г. Оказія з пампушкою. Жарт в 1 дії. — К., 1885. — 35 с.

34. Боров В. Поэтика Расина и ее структурный анализ Роланом Бартом // Труды Самаркандского гос. ун-та им. А. Навои. — Самарканд, 1973. — Вып. 238. — Т. 2. — С. 305-318.
35. Борисова Л. На изломах традиции. Драматургия русского символизма и символическая теория жизнотворчества. — Симферополь: Таврич. нац. ун-т, 2000. — 220 с.
36. Бояджиев Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. — М.: Ис-во, 1967. — 554 с.
37. Брехт Б. Театр // Брехт Б. Собр. соч. В 5 т. — М.: Ис-во, 1965. — Т. 5/2. — 536 с.
38. Бройтман С. Историческая поэтика. — М.: Изд-во РГГУ, 2001. — 418 с. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — 66 с.
39. Бройтман С. О чем ты воешь, ветер ночной // Анализ одного стихотворения: “О чем ты воешь, ветер ночной?..” Ф. И. Тютчева: Сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — 72 с.
40. Брюсов В. Заря времен. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. Статьи. — М.: Панорама, 2000. — 496 с.
41. Бувальщина: Комедії, драми, діалоги, водевілі. — К.: Дніпро, 1990. — 413 с.
42. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера. — Л.: “Academia”, 1928. — С. 36-69.
43. Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера. — Л.: “Academia”, 1928. — С. 70-104.
44. Ванченко-Писанецкий К. Катерина (Мужичка). Драма в 4 д. — Нью-Йорк, 1924. — 48 с.
45. Ванченко-Писанецкий К. Тарас Бульба під Дубном. Драма в 4 д. — New York, 1919. — 60 с.
46. Василенко И. Прагматические аспекты взаимодействия реплики и ремарки в тексте пьесы // Вестник Киев. ун-та. Ром.-герм. филология. — 1986. — Вып. 20. — С. 8-11.
47. Василько А. Вічна казка (Олень “По дорозі в Казку”) // Відбиток з “Ради”. — К., 1911. — 30 с.
48. Васильченко С. Драматичні твори. — К., 1917. — 170 с.
49. Васильченко С. В. Мужичький ангел: Оповідання, повісті,

- п'еси / Упоряд., передм. та приміт. Н. М. Шуміло. — К.: Веселка, 2000. — С. 256-281.
50. Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. — М.: Наука, 1989. — 280 с.
  51. Веселовский А. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 404 с.
  52. Винниченко В. Між двох сил. Драма на 4 дії. — К.: Відень, 1919. — 136 с.
  53. Винниченко В. Твори. — Харків — Київ: Рух, 1926. — Т. ІХ. Драматичні твори. Дисгармонія. Щаблі життя. — 178 с.
  54. Винниченко В. Твори. — Харків — К.: Книгоспілка, 1929. — Т. ХІ. Драматичні твори. Чужі люди. Базар. — 191 с.
  55. Винниченко В. Твори. — Харків — К.: Рух, 1926. — Т. ХІІ. Драматичні твори. Брежня. Співочі товариства. — 177 с.
  56. Винниченко В. Твори. — К.: Книгоспілка, 1928. — Т. ХІІІ. Драматичні твори. Чорна Пантера і Білий медвідь. Натусь. Дочка жандарма. — 201 с.
  57. Виротайнен М. Историческая драматургия 1850–1870-х годов // История русской драматургии (втор. пол. ХІХ — начала ХХ в.). — Л.: Наука, 1987. — С. 309-335.
  58. Вірин П. Підступ // Мистецтво. — 1919. — Ч. 3-4. — С. 14-15.
  59. Вознесенская Т. Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. К проблеме взаимодействия. — Дис... канд. фил. наук. — М., 1997. — 177 с.
  60. Возняк М. Початки української комедії (1619–1819). — Львів, 1919. — 16 с.
  61. Володський А. Панна штукарка. Жарт на 3 дії. — К., 1918. — 64 с.
  62. Володський А. Оріся (в каламутній воді). — Буденні малюнки з міщанського життя на 4 дії. — New York, 1919. — 64 с.
  63. Володський А. Хатня революція. Комедія на 4 дії. — К., 1911. — 62 с.
  64. Воробкевич І. Драматичні твори. — Т. 3. — Львів, 1921. — 418 с.
  65. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. — К.: Наукова думка, 1996. — 699 с.
  66. Выспанский С. Драммы. — М.: Искусство, 1963. — 680 с.
  67. Г. д'Аннунцио. Корабль. Сон осеннего вечера. Сон весеннего

- утра / Г. д'Аннунцио. Полн. собр. соч. в 13 т. — М., 1910. — Т. XI. — 286 с.
68. Гаврилова Ю. Древнегреческая трагедия: становление драматической концепции худож. времени // Літературознавчий збірник. — Донецьк: Дон. НУ, 2002. — Вип. 12. — С. 23-29.
69. Гаспаров М. Сюжетосложение греческой трагедии. — Новое в современной классической филологии. — М.: Наука, 1979. — С. 126-166.
70. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. — К.: Юніверс, 2001. — 280 с.
71. Гегель Г.В.-Ф. Эстетика. В 4 т. — М.: Искусство, 1971. — Т. 3. — 616 с.
72. Гете И. В. и Шиллер Ф. Об эпической и драматической поэзии / Гете И. В. Собр. соч. в 10 т. — М.: Худ. лит., 1980. — Т. 10. — С. 274-276.
73. Гнатюк М. Поема як літературний вид. — К.: Дніпро, 1972. — 111 с.
74. Головчинер В. Эпическая драма в русской литературе XX в. — Томск: Издат. Томск. гос. пед. ун-та, 2001. — 241 с.
75. Гончар О. Просвітительський реалізм в українській літературі. Жанри та стилі. — К.: Наукова думка, 1989. — 175 с.
76. Гончарова-Грабовская С. Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX в. // Драма и театр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. 3. — С. 58-67.
77. Горенко Лесь. Критичний етюд // Метерлінк М. Непроханий гість — К.: Грунт, б. р. — с.
78. Грабина О. Засвітали козаченькі. Фарс-мозаїка на 1 дію. — К., 1909. — 31 с.
79. Грабина А. Небувальщина. Жарт на 1 дію. — К., 1911. — 50 с.
80. Грабина О. Суджена-неогуджена. Мініатюра на 1 дію з дивертисментом. — К., 1913. — 20 с.
81. Грабина А. Пан Халявський. Комедія-фарс в 4 д. — К., 1900. — 75 с.
82. Грінченко Б. Драми й комедії. В 2 т. — К.: Рух, 1909. — Т. 1. — 350 с.
83. Грінченко Б. Драми й комедії. В 2 т. — Вид. 2. — К., 1909. — Т. 2. — 336 с.

84. Грушевський М. Хмельницький в Переяславі. Ярослав Осмомисл. Историчні образи. — К., 1917. — 79 с.
85. Гудошник О. Діалог у жанрово-стильовій структурі лірики (на матеріалі творчості М. Цветаєвої 10–20 років). — Дис... канд. філ. наук. — Дніпропетровськ, 1996. — 170 с.
86. Гуменюк В. Високість трагедійності. Особливості поетики п'єси В. Винниченка “Між двох сил”. — Сімферополь: Таврія, 2001. — 32 с.
87. Гуменюк В. Європейська модерна драма як тло творчих пошуків В. Винниченка // Всесвіт. — 2002. — № 1-2. — С. 169-180.
88. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. — Сімферополь, 2001. — 340 с.
89. Гундорова Т. Проявлення Слова. Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997. — 297 с.
90. Гюго В. Передмова до “Кромвеля” // Від романтизму до натуралізму в французькому театрі. — Харків: Мистецтво, 1939. — С. 35-67.
91. Давидова І. Малі форми драматургії. — К.: Мистецтво, 1966. — 138 с.
92. Давыдюк В. Украинская мифологическая легенда и ее эволюция. — Автореф. дис... канд. фил. наук. — Минск, 1986. — 19 с.
93. Данько Л. Комическая опера в XX веке. — Л.: Сов. композитор, 1986. — 176 с.
94. Дарбинян Р. Баллада как тип текста (на материале современных немецких баллад). — Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1983. — 25 с.
95. Дем'янівська Л. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка). — К.: Вища школа, 1984. — 159 с.
96. Дем'янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку XX ст. (Символічна драма С. Черкасенка й О. Олесья) // Українська література. Матеріали I Конгресу міжнародної асоціації українців. — К.: Обереги, 1995. — С. 133-150.
97. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — Л.: “Академічний Експрес”, 1999. — 280 с.
98. Дывич С. Драма лирическая и лиро-драма. Проблемы речевой спецификации. — Дис... канд. фил. наук. — Житомир, 1990. — 235 с.
99. Дидро Д. Беседы о “Побочном сыне” // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. — М.: Худ. лит., 1980. — С. 135-206.

100. Дмитренко В. Кум Мірошник або Сатана у бочці. Жарт-водевіль в 1 дії. — К., 1918. — 16 с.
101. Дмитриевская М. Превращения мелодрамы // Современная драматургия. — М., 1987. — № 4. — С. 235-243.
102. Дніпрова Чайка. Зима і Весна або Снігова Краля. Діточа фантастична опера в 2 діях. — Львів, 1913. — 15 с.
103. Добрев Чавдар. Лирическая драма. — М.: Искусство, 1983. — 325 с.
104. Доридор Г. Український водевіль ХІХ століття: Автореф. дис... к-та філол. наук. — К., 2000. — 18 с.
105. Доридор Г. До проблеми жанрової специфіки водевіля й оперети // Вісник Київ. ун-ту. Сер. “Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика”. — Вип. І. — К., 1993. — С. 27-32.
106. Дорош Г. Явище ліризації (Лірична драма) // Українська література в загальноосвітній школі. — 2001. — № 3. — С. 42-45.
107. Драма и театр: Сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. — 96 с.
108. Драма и театр: Сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — Вып. 2. — 199 с.
109. Драма и театр: Сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. 3. — 222 с.
110. Драма и театр: Сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. 4. — 304 с.
111. Емельянова Т. Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой пол. ХХ в. (Ч. Уильямс, Дороти Сэйеро, К. Фрай и Е. Ю. Кузьмина-Караваева). — Дис... канд. фил. наук. — М., 1998. — 180 с.
112. Ермолин Е. Мелодрама: традиции и перспективы // Искусство театра. — Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1987. — С. 67-83.
113. Євшан М. Здобутки української літератури за 1911 рік // Літературно-науковий вісник. — 1912. — Кн. 1. — С. 103-108.
114. Євшан М. Трагедія Козацької України // Українська хата. — 1911. — С. 339-343.
115. Євшан М. Українська література в 1910 році // Літературно-науковий вісник. — 1911. — Кн. ІІ. — С. 350-359.

116. Єременко О. Українська балада XIX ст. (історія жанру). — Автореф. дис... канд. філ. наук. — К., 2002. — 19 с.
117. Єфтімович В. По той бік казки. Етюд на 1 дію — К., 1912. — 15 с.
118. Журчева О. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX в. — Самара: Сам. ГПУ, 2001. — 184 с.
119. Журчева О. Трагикомедия: истоки и эволюция (к постановке проблемы) // Культура и текст. — СПб., 2001. — С. 155-163.
120. Забужко О. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності (До проблеми роду в літературі) // Радянське літературознавство, 1986. — № 6. — С. 33-41.
121. Зайцева И. Поэтика современного драматургического дискурса. — М.: Прометей, 2002. — 250 с.
122. Залеська-Онишкевич Л. Елемент неоавангардизму в українській драмі XX ст. // Українська література. Матеріали I конгресу міжнародної асоціації українців. — К.: Обереги, 1995. — С. 79-83.
123. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. — Москва: Intrada, 2004. — 560 с.
124. Зеров М. Леся Українка // Твори. В 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 352-397.
125. Золя Э. Из сборника “Классический театр” // Собр. соч. В 26 т. — М.: Худ. лит., 1966. — Т. 25. — С. 143-610.
126. Зубак Л. “Чеховский” тип драматичної героїні у п’єсі Марка Кропивницького “Олеся” // Наукові записки. Серія: “Філологічні науки (літературознавство)”. — Кіровоград: РВГ УЦ КДПУ, 2003. — Вип. 50. — С. 120-128.
127. Зубрицька М. Текстуальність і контекстуальність мисленевого світу Юрія Липи // Юрій Липа: голос доби і приклад чину. — Львів, 2001. — 408 с.
128. Иванов В. Дионис и прадионисийство. — СПб.: Аллегейя, 2000. — 343 с.
129. Иванов В. Эллинская религия страдающего бога. Фрагменты книги 1917 г., погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве // Эсхил. Трагедии. — М.: Наука, 1989. — С. 307-350.
130. Іванюк Б. Жанрологічний словник: Лірика. — Чернівці: Рута, 2001. — 92 с.

131. Івашків В. Українська романтична драма 30-х — 80-х років XIX ст. — К.: Наукова думка, 1990. — 142 с.
132. Ильин В. Музыкальное обозрение // Музы. — 1914. — № 4. — С. 10-12.
133. Ингарден Р. Заметки по поводу “Поэтики” Аристотеля // Ингарден Р. Очерки по философии литературы. — Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртене, 1999. — С. 165-185.
134. Иоффе И. Мистерия и опера. — Л.: Муз. науч.-исслед. институт, 1937. — 235 с.
135. История русской драматургии XVIII — пер. пол. XIX в. — Л.: Наука, 1982. — 530 с.
136. Історія української літератури. Кінець XIX — початок XX століття: у 2 кн. / За заг. ред. О. Гнідан. — К.: Либідь, 2005. — 622 с.
137. Історія української літератури XIX століття (70–90-ті роки): У 2 кн. / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, С. С. Кіраль та ін.; За ред. О. Д. Гнідан. — К.: Вища школа, 2003. — Кн. 1. — 573 с.
138. Ищук-Фадеева Н. “Три сестры” — роман или драма? // Чеховиана. “Три сестры” — 100 лет. — М.: Наука, 2002. — С. 44-54.
139. Ищук-Фадеева Н. Драма и обряд. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — 81с.
140. Ищук-Фадеева Н. Жанры русской драмы. Ч. 1. Традиционные жанры русской драматургии. — Тверь: Тверской гос. ун-т, 2003. — 88 с.
141. Ищук-Фадеева Н. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. 4. — С. 10-21.
142. Ищук-Фадеева Н. Новая драма и мелодрама (Чехов и Островский) // Материалы 2-й конференции “Литературный текст: проблемы и методы исследования”. — Тверь, 1998. — С. 139-141.
143. Ищук-Фадеева Н. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — Вып. II. — С. 5-16.
144. Ищук-Фадеева Н. Своеобразии диалога в пьеске “Вишневый сад” // Русская речь. — 1985. — № 1. — С. 14-19.

145. Камінчук О. Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності // Слово і час. — 1999. — № 6. — С. 12-18.
146. Капланова С. От замысла и природы к законченному произведению — М.: Изобразит. ис-во, 1981. — 216 с.
147. Карпенко Є. Едельвейс // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — К. — Львів: Час, 1997. — С. 33-52.
148. Карпенко Є. Осінньої ночі. Трагедія. — К. — Відень, 1920. — 16 с.
149. Карпенко Є. Святого вечора. — К. — Відень: Театр, б. р. — 16 с.
150. Карпенко Є. Білі Ночі. Драматична поема. З передмовою Сави Крилача. — К. — Відень: Театр, 1929. — 48 с.
151. Карпенко Є. Момот Нір. — К. — Відень: Театр, 1920. — 48 с.
152. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: В 3 т. / Передм. П. М. Киричка. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 1. Драматичні твори. — 439 с.
153. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: В 3 т. / Передм. П. М. Киричка. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 2. Драматичні твори. — 351 с.
154. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: В 3 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3. Драматичні твори, листи, статті. — 373 с.
155. Карпова Г. Лирическая драма А. Блока “Балаганчик” (проблема соотношения лирического и драматического) // Художественное творчество и литературный процесс. — Томск, 1988. — Вып. VIII. — С. 56-71.
156. Карумидзе З. Мифопоэзия и музыкальное формотворчество // Литературная Грузия. — 1986. — № 4. — С. 189-195.
157. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. — М.: Прогресс, 1988.
158. Катшышева Дж. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. — СПб.: СПбГУП, 2001. — 208 с.
159. Кипнис М. Трагикомедия как жанр драматургии. Генезис и особенности развития. — Автореф. дис... канд. філ. наук. — К., 1990. — 23 с.
160. Киричк П. Украинская драматургия 60-х — начала 80-х гг. XIX века. Проблема художественного мастерства в свя-

- зи с творческой практикой писателей. — Автореф. дис... доктора фил. наук. — К., 1988. — 53 с.
161. Кисельов Й. Драматургічна майстерність. Питання української радянської драматургії. — К.: Держлітвидав, 1956. — 409 с.
162. Кисіль О. Український вертеп. — Петроград, 1916. — 67 с.
163. Кисіль О. Рецензія на п'єсу С. Васильченка “Не співайте півні, не вменшайте ночі” // Книгар. — 1918. — № 9. — С. 540-541.
164. Клековкін О. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика. — К.: КДУТМ, 2002. — 272 с.
165. Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. — К.: Вища школа, 1991. — 200 с.
166. Комаров М. Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815–1906 р.). — Одеса, 1906. — 230 с.
167. О'Коннор-Вілінська В. У председателя (сценка на 1 дію) // Літературно-науковий вісник. — 1913. — Кн. IX. — С. 333-342.
168. О'Коннор-Вілінська В. Сторинка минулого // Сяйво. — 1913. — Ч. 2. — С. 36-49.
169. Коннор-Вілінська В. Візит // Літературно-науковий вісник. — К., 1913. — Т. LXII(3). — С. 427-429.
170. О'Коннор-Вілінська В. Сніговий бал. Сценка на 1 дію // Сяйво. — 1914. — Кн. 3. — С. 78-84.
171. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. — Львів: ПАІС, 2005. — 368 с.
172. Кореневич М. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // Слово і час. — 2000. — № 11. — С. 32-37.
173. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1998. — 415 с.
174. Косенко Ю. Украинская комедия конца XIX — начала XX веков (специфика жанра). — Автореф. дис... канд. фил. наук. — К., 1980. — 26 с.
175. Косенко Ю. Українська дожовтнева комедія (Об'єкт відображення, художня мета, архітектоніка) // Радянське літературознавство. — 1973. — № 12. — С. 59-66.

176. Криловець А. Трагедія Якова Мамонтова “Коли народ визволяється”: проблематика, літературний контекст // Наукові записки. Серія філологічна. — Остріг. — 2001. — С. 88-95.
177. Кропивницький М. Твори: В 6 т. — К.: Художня літ-ра, 1958. — Т. 1. — 572 с.
178. Кропивницький М. Твори: В 6 т. — К.: Художня літ-ра, 1958. — Т. 2. — 536 с.
179. Кропивницький М. Твори: В 6 т. — К.: Художня літ-ра, 1959. — Т. 3. — 356 с.
180. Кропивницький М. Твори: В 6 т. — К.: Художня літ-ра, 1959. — Т. 4. — 377 с.
181. Кропивницький М. Твори. В 6 т. — К.: Художня літ-ра, 1959. — Т. 5. — 627 с.
182. Крохмальний Р. Українська романтична поезія 20–60-х років XIX століття: модуль метаморфози. — Автореф. дис... канд. філ. наук. — Львів, 1997. — 16 с.
183. Крушельницький А. (Володиславич А.) Орли. Комедія в 4 д. — К. — Відень — Львів: Чайка, 1921. — 266 с.
184. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі. — Кам’янець-Подільський: Оіум, 1997. — 272 с.
185. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. — К.: Радянський письменник, 1963. — 232 с.
186. Кузякіна Н. Украинская драматургия начала XX в. Пути обновления. — Л.: ЛГИТМиК, 1978. — 86 с.
187. Кузякіна Н. Черты лирической драмы // Мир современной драмы. — Л.: ЛГИТМИК, 1985. — С. 72-89.
188. Кузякіна Н. П’єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія. — К.: Рад. письменник, 1970. — 453 с.
189. Куліш П. Твори: В 2 т. — К.: Наукова думка, 1998. — Т. 2. — 768 с.
190. Курганов Е. Анекдот как жанр. — С.-Пг.: Академ. проект, 1997. — 123 с.
191. Кургинян М. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. — М.: Наука, 1964. — С. 238-362.
192. Кухар Роман В. До джерел драматургії Лесі Українки. — Вікторія. — Ніжин, 2000. — 268 с.
193. Ладыженская Б. Пауза как элемент просодической органи-

- заци устного спонтанного высказывания // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 1984. — № 2. — С. 70-76.
194. Лазареску О. Вино и традиции европейского сознания (культурного “самоопределения”) в “Пире во время чумы” А. С. Пушкина // Литературный текст: проблемы и методы исследования. — Тверь: Лилия Принт, 2002. — Вып. 8. — С. 30-38.
195. Ласло-Куцюк М. “Кассандра” Лесі Українки і “Едип-цар” Софокла // Ласло-Куцюк М. Велика традиція. — Бухарест: Критеріон, 1979. — 287 с.
196. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. — Бухарест: Мустанг, 2000. — 289 с.
197. Ласло-Куцюк М. П'єса як структура // Засади поетики. — Бухарест: Критеріон, 1983. — 384 с.
198. Лейдерман Н., Липовецкий М., Барковская Н. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. — Екатеринбург, 2005. — 36 с.
199. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.
200. Либинзон З. Поэтическая трагедия Ф. Шиллера “Мессинская невеста” // Очерки русской и зарубежной литературы. Уч. зап. Горьковского ГПИ. — Сер. филологическая. — Горький, 1968. — Вып. 87. — С. 251-281.
201. Липа Ю. Вербунок // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — К. — Львів: Час, 1997. — С. 266-271.
202. Липа Ю. Корабель, що відпливає // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — К. — Львів: Час, 1997. — С. 255-263.
203. Липа Ю. Поезія. — Торонто, 1967. — 287 с.
204. Липа Ю. Троянда з Єрихону // Поезія. — Торонто, 1967. — С. 114-126.
205. Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПЦ “Интелвак”, 2003. — 1600 с.
206. Літературознавчий словник-довідник. — К.: Академія, 1997. — 752 с.
207. Лосев А. Эсхил // Греческая трагедия. — М.: МГУП МП РСФСР, 1958. — С. 43-104.
208. Лотман Ю. О мифологическом коде сюжетных текстов //

- Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Ис-во, 2000. — С. 670-673.
209. Луков В. Эдмон Ростан. — Самара: СГПУ, 2003. — 268 с.
210. Лучак Г. Структурні ознаки ремарок у драматичних творах Сильвестра Яричевського // Науковий вісник Чернівецького ун-ту. — 2001. — Вип. 107. — С. 122-131.
211. Маковей О. Новини нашої літератури // Літературно-науковий вісник, 1898. — Т. 3. — С. 29-44.
212. Максимов В. Французский символизм — вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. — СПб.: Гиперион, 2000. — 480 с.
213. Малинська Н. Жанрово-змістова специфіка героїчних дум // Сучасний погляд на літературу. — 2002. — Вип. 7. — С. 9-14.
214. Малютіна Н. Архетип сколії як структуротворчий чинник у “Маленькій трагедії” О. Пушкіна та у драматичній поемі М. Рильського “Бенкет” // А. С. Пушкин и мировой литературный процесс. — Одеса: Астропринт, 2005. — С. 278-285.
215. Малютіна Н. Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування у драматичних етюдах Олександра Олеся // Слово і час. — 2004. — № 12. — С. 42-50.
216. Малютіна Н. Мелос як втілення екзистенції ліричного героя в поетичних циклах Лесі Українки (на прикладі циклу “Сім струн”) // Вісник Запорізького державного ун-ту. — Запоріжжя: Запоріж. держ. ун-т. — 2002. — № 2. — С. 61-66.
217. Малютіна Н. Модифікація жанрової форми етюдів в “Місячній пісні” Олександра Олеся // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. — Рівне: Перспектива. — 2002. — С. 160-166.
218. Малютіна Н. Полілог-очікування у ранній драматургії Спиридона Черкасенка // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград: РВГ ІЦ КДПУ, 2003. — Вип. 50. — С. 188-194.
219. Малютіна Н. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки. — Одеса: Астропринт, 2001. — 80 с.
220. Мамонтів Я. Драматичні етюди. — К.: Держвидав України, 1922. — 44 с.

221. Мамонтов Я. Драматичні твори. — К.: Худ. літ., 1962. — 580 с.
222. Мамонтов Я. Над безоднею. — Харків: Держвидав України, 1922. — 44 с.
223. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) // Червоний шлях. — 1926. — № 11-12. — С. 176-203.
224. Мельничук Б. Драматична поема як жанр. — К.: Дніпро, 1981. — 143 с.
225. Мерилай А. Вопросы теории баллады. Балладность // Ученые зап. Тартус. ун-та. — 1990. — Вып. 879. — С. 3-21.
226. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — С.-Пб.: Ювента, 1999. — 604 с.
227. Метерлинк М. Полн. собр. соч. В 4 т. — Петроград, 1915. — Т. 2. — 248 с.
228. Метерлінк М. Непроханий гість. — К., б. г. — 56 с.
229. Мирний П. Спокуса. Містерія у 4-х справах // Мирний П. Зібрання творів у 7 т. — К.: Наук. думка, 1970. — Т. 6. — С. 241-320.
230. Мирославський К. Гетманци. Исторические картины времен Запорожья в 4-х д.; с пением, хорами и танцами. — Одесса, 1893. — 62 с.
231. Мирославський-Винников К. Досвітки або москалеві штуки нарobili муки. — К., 1890. — 30 с.
232. Мифы народов мира. В 2 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1982. — Т. 2. — 720 с.
233. Михида С. Драми “Дисгармонія” та “Щаблі життя” В. Винниченка та проблеми “нової” моралі // Наукові записки каф. укр. літ. — Кіровоград, 1995. — Вип. 1. — С. 52-71.
234. Мірошніченко П. Агональна природа художньої дійсності драми “Орґія” Лесі Українки // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К., 1999. — Вип. 6. — С. 103-113.
235. Мірошніченко П. “Трагічна провина” та “трагічна самотність” у драмі Лесі Українки “Одержима”: рецепція античної трагедійності // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. — Рівне: РДГУ, 2000. — Вип. VIII. — С. 193-198.
236. Мірошніченко П. Трансформація жанрових особливостей античної трагедії в українській літературі ХІХ — поч.

- XX ст. — Автореферат дис... канд. філ. наук. — Запоріжжя, 2002. — 17 с.
237. Мных Р. Жанрова еволюція елегії в літературі ХХ века. — Дис... канд. філ. н. — Донецк, 1994. — 144 с.
238. “Молодий театр”. Генеза. Завдання. Шляхи. — К.: Мистецтво, 1991. — 320 с.
239. Мольєр Ж.-Б. Полн. собр. соч. В 3 т. — М. Искусство, 1986. — Т. 2. — 459 с.
240. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. — К.: Основи, 2002. — 327 с.
241. Мороз З. Від шкільної драми до комедії: Дослідження. П'єси. — К.: “Фоліант”, 2004. — 302 с.
242. Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХ ст. (фольклорна традиція і жанр) // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ — початку ХХ ст. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 158-188.
243. Мороз Л. Загадки В. Винниченка // Слово і час. — 1993. — № 5. — С. 40-46.
244. Мороз Л. Нова реалістична драма в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ — початку ХХ ст. — К.: Наук. думка, 1991. — С. 192-220.
245. Мороз Л. Особливості символізму драматургії В. Пачовського // Василь Пачовський у контексті історії та культури України. — Ужгород: Закарпаття, 2001. — С. 25-28.
246. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії // Сучасність. — 1993. — № 4. — С. 94-106.
247. Мороз Л. “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка. — К.: Інститут літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1994. — 203 с.
248. Навроцький Б. Теорія сюжету в поезії // Мова та поезія. — К.: Книгоспілка, 1925. — 239 с.
249. Наливайко Д. Загадка Малларме // Малларме С. Вірші та проза. — К.: Юніверс, 2001. — С. 5-14.
250. Нефедьев Г. Русский символизм и розенкрейцерство // Новое лит. обозрение. — 2001. — № 51. — С. 167-195.
251. Нестеровський П. Хрестоматія з теорії драми: особливості драматургічного мистецтва драматургічному розвитку. Від

- античних часів до початку XIX ст. — М.: Мистецтво, 1978. — 183 с.
252. Никишов Ю. Лирика: поетика и типология композиции. — Калинин, 1990. — 86 с.
253. Ніковський А. Екзотичність сюжета і драматургізм у творах Лесі Українки // Літературно-науковий вісник. — 1913. — Кн. X. — С. 57-70.
254. Ніковський А. Українська література в 1912 році // Літературно-науковий вісник. — 1913. — № 1. — С. 170-183.
255. Ницше Ф. Рождение трагедии или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2. — С. 831 с.
256. Новейший философский словарь: 2-е изд. — М.: Интерпрес-сервис; Книжний Дом, 2001. — 1280 с. — Т. LXII(3). — С. 427-429.
257. Новиченко Л. Поетичний світ М. Рильського. 1910–1941. — К.: Наукова думка, 1980. — 406 с.
258. Олесь Олександр. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. — 959 с.
259. Олесь Олександр. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — 683 с.
260. Островський О. Іван Мазепа. Драма на 5 д. — Золотоноша, 1918. — 107 с.
261. Павличко С. Теорія літератури. — К.: Основи, 2002. — С. 611-661.
262. Паньков А., Мейзерська Т. Поетичні візії Лесі Українки. — Одеса, 1996. — 76 с.
263. Пахаревський Л. Тоді як липи цвіли (дідова таємниця). — К., 1914. — 15 с.
264. Пачовський В. Гетьман Мазепа. Містерія воскресіння в 5 д. — Перемишль, 1933. — 95 с.
265. Пачовский В. Роман Великий. Трагедия в 5 д. — Winnipeg, 1918. — 278 с.
266. Пачовський В. Сон української ночі. — Л.: 1903. — 295 с.
267. Пачовський В. Сфінкс Європи. Драма в 3-х д. — Львів, 1914. — 68 с.
268. Пелешенко Н. Барокова різдвяна драма в українській літературі 1900–1920-х років // Магістеріум. Літературознавчі студії. — К. — 2002. — Вип. 8. — С. 77-85.

269. Перлін Є. Драматургія В. Винниченка (Намічування проблеми) // Життя й революція. — 1930. — № VI, червень. — С. 115-135.
270. Петров В. Драматична поема Л. Українки “Кассандра” // Вісник АН УРСР. — 1991. — № 2. — С. 61-67.
271. Петров Д. Заметки по истории староиспанской комедии. — С.-Пб. 1907. — Ч. 1. — 523 с.
272. Петрухіна Л. Зустріч двох світів: міфопоетика лужицької романтичної балади // Питання сорабістики. — Львів-Будишин: Видав. Львів. нац. ун-ту, 2002. — С. 194-202.
273. Пилипенко П. Слово як горобець. Трагікомедія на 1 дію. — Вінніпег: Промінь, 1932. — 15 с.
274. Пинский Л. Комедии и комическое начало у Шекспира // Шекспировский сборник. — М.: Всерос. театр. общ-во, 1967. — 380 с.
275. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. — М.: Худ. лит., 1971. — 598 с.
276. Писання Осипа Юрія Федьковича. Драми, т. 3.1.А. — Львів, 1906. — 455 с.
277. Писання Осипа Юрія Федьковича. Драми, т. 3.1.Б. — Львів, 1906. — 455 с.
278. Плохотнюк Т. Жанровая структура мелодрамы // Художественное творчество и литературный процесс. — Томск: Томский гос. ун-т, 1988. — Вып. VIII. — С. 188-209.
279. Плохотнюк Т. Поэтика мелодрамы. — Томск, 1992. — 42 с.
280. Поліщук К. Камінна баба // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — С. 11-18.
281. Поліщук Я. Візія апокаліпси (“Кассандра” Лесі Українки) // “Кассандра” Лесі Українки і європейський модерн. — Острів, 1998. — С. 37-59.
282. Поліщук Я. Контекст традиції і трагедійний жанр Лесі Українки // Вісник Житомирського педаг. ун-ту. — Філологічні науки, 2001. — Вип. 7. — С. 112-117.
283. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 392 с.
284. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М.: Сов. писатель, 1986. — 480 с.
285. Поляков М. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. — М.: Сов. писатель, 1983. — 367 с.

286. Поспелов Г. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 1978. — 351 с.
287. Потеха В. Українська соціально-побутова драма (Проблеми типології) // Радянське літературознавство. — 1979. — № 10. — С. 64-72.
288. Працьовитий В. Українська драматургія 20–30-х років ХХ століття. Жанрвова модифікація. — Львів: Ліга-Прес, 2001. — 132 с.
289. Пушкин А. “Пир во время чумы” // Полн. собр. соч. — В 10 т. — М. — Л.: АН СССР, 1949. — Т. 5. — 620 с.
290. Пчілка Олена. Світова річ. Комедія в 5-ти д. — К., 1908. — 101 с.
291. Пчілка Олена. Рецензія на п'єси В. Винниченка // Рідний край. — 1908. — № 1. — С. 13-14.
292. Пчілка Олена. Сужена — не оужена. — К., 1881. — 60 с.
293. Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. — 1971. — № 2. — С. 105-113.
294. Реформатский А. Опыт анализа новелистической композиции // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 558-565.
295. Речка А. Жанрвова специфіка “драми для читання”: Дис... канд. філ. наук. — К., 2002. — 172 с.
296. Речка А. Художні функції ремарки в “драмі для читання” // Слово і час. — 2000. — № 11. — С. 48-52.
297. Рильський М. Бенкет // Шлях. — 1918. — Ч. 6. — С. 14-28.
298. Розвиток жанрів і українській літературі ХІХ — поч. ХХ століть. — К.: Наукова думка, 1986. — 295 с.
299. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театрального музею. — К., 1929. — № 1. — 228 с.
300. Сабашникова А. Поль Клодель — возрождение мистерии // Театр. — 1989. — № 1. — С. 147-153.
301. Самійленко В. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. — К.: Наукова думка, 1990. — 603 с.
302. Саєнко В., Пономаренко І. Мистецький синтез і творчий метод у “Кассандрі” Лесі Українки // Проблеми сучасного літературознавства. — Вип. І. — Одеса, 1997. — С. 107-129.
303. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. — С.-Пб.: Наука, 2001. — 319 с.

304. Сафронова Л. Старинный украинский театр. — М.: РОСС-ПЕН, 1996. — 352 с.
305. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция “Сценическая жизнь. — Л.: Ис.-во, 1969. — 231 с.
306. Сахновський-Панкеев В. Мистецтво комедії. — К.: Мистецтво, 1966. — 66 с.
307. Сахновський-Панкеев В. О комедии. — Л. — М.: Ис-во, 1964. — 223 с..
308. Свербилова Т. Жанровые модели трагикомедии и мелодрамы в драматургии Гоголя и Чехова и проблемы изучения “переходных” периодов в русской литературе // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. — Харків, 2003. — № 595. — Вип. 38. — С. 77-80.
309. Свербилова Т. Смена жанровых парадигм как литературный феномен fin de siecle в истории русской драматургии нового времени (XVIII — конца XIX века) // Русистика. — К., 2001. — Вып. 1. — С. 63-67.
310. Свербилова Т. Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития). — К.: АН УССР, 1990. — 148 с.
311. Свербілова Т. Вічні поривання жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андреев) // Слово і час. — 2002. — № 2. — С. 3-40.
312. Свербілова Т. Драматургія // Історія української літератури ХХ століття. — У 2 кн. — К.: Либідь, 1998. — Кн. 1. — 464 с.
313. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс — кати чи жертви // Слово і час. — 1993. — № 5. — С. 32-40.
314. Седова Е. “Сцены” и “картины”: к постановке проблемы (На материале пьес А. Н. Островского) // Драма и театр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. 4. — С. 40-50.
315. Сербул М. Водевиль в русской драматургии 10-20-х гг. XIX века (К вопросу о национальных и западноевропейских традициях) // Русская литература XIX в.: метод и стиль. — Фрунзе, 1991. — С. 11-22.
316. Сербул М. Водевиль Н. И. Хмельницкого в художественной системе русского водевиля (к вопросу о жанровой специфике) // Проблемы метода и жанра. — Томск: ТГУ, 1989. — Вып. 15. — с. 71-87.
317. Сластин М. Знайся кинь з конем, а вил з волон. Траги-

- комический этюд в 2-х картинах. — Харьков, 1899. — 55 с.
318. Словарь поэтических терминов. Под ред. С. М. Бонди. — М.: Гос. издат. иностранных и национ. словарей, 1940. — 239 с.
319. Слюсарь А. О сюжетных мотивах в “Повестях Белкина” А. С. Пушкина и “Вечерах на хуторе близ Диканьки” Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы. — Вып. 2 (40). — Львов, 1982. — С. 93-101.
320. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада-Инион, 1999. — 320 с.
321. Современный философский словарь. — М.: Академ. Проект, 2004. — 864 с.
322. Соколянский М. Система жанров в драматургии Шекспира // Перечитывая Шекспира. — Одесса: Астропринт, 2000. — С. 29-43.
323. Соколянский М., Цыбульская В. Система жанров как литературоведческая категория // Zagadnienia Rodzajow Literackich, 1999. — Вып. 42, z. 1-2. — С. 7-23.
324. Соколянский М. “Сцена на сцені” як принцип побудови драматичного твору // Поетика. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 190-199.
325. Софокл. Эдип в Колоне // Эсхил. Софокл. Трагедии. — М., 2001. — 750 с.
326. Сріблянський Л. На сучасні теми // Українська хата. — 1911. — Кн. 3. — С. 170-186.
327. Сріблянський Л. Леонід Пахаревський. Пожовкле листя // Українська Хата. — 1911. — № 4. — С. 263-264.
328. Ставицький О. Українська драматургія початку ХХ ст. — К.: Наукова думка, 1964. — 126 с.
329. Старицька-Черняхівська Л. Вертеп. Старинна містерія на нові теми // Рада. — 1907. — № 1. — С. 2-3.
330. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. — К.: Наукова думка, 2000. — С. 630-740.
331. Старицька-Черняхівська Л. Крила. Буденна драма на IV дії // Літературно-науковий вісник. — 1913. — Т. 64. — Кн. X, XI. — С. 71-112, 217-257.

332. Старицька-Черняхівська Л. Nocturno // Сяйво, 1913. — Ч. 1. — С. 10-13.
333. Старицький М. Твори: В 6 т. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 2. — 575 с..
334. Старицький М. Твори: В 6 т. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 3. — 527 с.
335. Старицький М. Твори: В 6 т. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 4. — 688 с.
336. Стенник Ю. Системи жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. — Л.: Наука, 1974. — С. 168-202.
337. Степанова А. Особливості трагікомічного пафосу та специфіка змішаних жанрів у драмі // Актуальні проблеми вивчення літературних родів. — Д.: Видав. Дніпропетров. унту, 2000. — С. 54-60.
338. Стеценко Л. Проблемы и пути развития украинской драматургии 60-90-х гг. XIX ст. — Автореф. дис... док. фил. наук, Одесса, 1974. — 45 с.
339. Стороженко О. Гаркуша. Драмат. картини в 3-х діях. — К.: Наклад. в-ва “Серп і молот”, 1918. — 51 с.
340. Стриндберг А. Предисловие к “Фрёкен Жюли” // Избранные произведения: В 2 т. — М.: Худ. лит., 1986. — Т. 1. — С. 480-489.
341. Сулима М. Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку // Проблеми літературознавства і художнього перекладу. — Львів, 1997. — С. 147-154.
342. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. — К.: ПЦ “Фоліант”; ВД “Стилос”, 2005. — 368 с.
343. Тамарченко Н. Методические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория лит-ры. — Т. III. Роды и жанры. — М.: ИМЛИ, 2003. — С. 81-98.
344. Тамарченко Н. Теоретическая поэтика: понятия и определения. — М.: РГГУ, 2002. — 467 с.
345. Тамарченко Н. Теория литературных родов и жанров. Эпика. — Тверь: Тверской гос. унт-т, 2001. — 72 с.
346. Теорія драми в історичному розвитку. Хрестоматія / Загальна ред. та передмова О. І. Білецького. — К.: Мистецтво, 1950. — 627 с.

347. Теорія родів і жанрів художньої літератури. Тези доповідей респуб. наук. конференції 20-22 листопада 1975 р. — Одеса: ОДУ, 1975. — 248 с.
348. Ткаченко А. Мистецтво слова. — 2-е вид. — К.: ВПЦ “Київ. ун-т”, 2003. — 448 с.
349. Ткачук О. Наратологічний словник. — Тернопіль: “Астон”, 2000. — 173 с.
350. Тобілевич І. / Карпенко-Карий. Твори: В 5 т. — К.: Держ. видав. України, 1929. — Т. 1. — 210 с.
351. Товстонос В. Вічна пісня: п’єса на 3 д. — К., 1913. — 71 с.
352. Товстонос В. Культурна місія (Наговорна вода). Комедія-жарт. — Чернігів, 1918. — 24 с.
353. Товстонос В. Містерія (Все як було). П’єса на 1 дію. — Сімферополь, 1917. — 16 с.
354. Тогобочний І. П’єси. — К.: Дніпро, 1972. — 329 с.
355. Томашевский Б. Французская мелодрама начала XIX века (Из истории вольной трагедии) // Поэтика. — Л.: Academia, 1927. — Вып. II. — С. 55-82.
356. Томашівський С. Старицький “Оборона Буші” // Літературно-науковий вісник. — 1899. — Т. 8. — Кн. 12. — С. 136-152.
357. Триста років українського театру. 1619–1919 та інші праці (Д. Антонович та інш.). — К.: “ВПЦ”, 2003. — 418 с.
358. Турган О. “Кассандра” Лесі Українки — авторський “текст-міф” // “Кассандра” Лесі Українки і європейський модерн. — Остріг, 1998. — С. 3-15.
359. Тхорук Р. Архетипні теми в “Украденому щасті” Івана Франка // Актуальні проблеми сучасної філології. — Рівне, 2000. — Вип. IX. — С. 96-113.
360. Тхорук Р. До питання про жанрові модифікації в українській та російській драматургії часів символізму // Серебряний век: діалог культур. — Одеса: Астропринт, 2003. — 360 с.
361. Тхорук Р. Драматичні твори М. Старицького: у силовому полі авторитетів // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. — Рівне: Перспектива, 2002. — Вип. XI. — С. 41-52.
362. Тхорук Р. Комедії Володимира Винниченка // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. — Рівне, 2002. — Вип. XII. — С. 58-72.

363. Тхорук Р. П'єса-міф В. Пачовського: розширюючи горизонт сподівань // Сучасний погляд на літературу. Зб. наук. праць. — К., 2002. — Вип. 8. — С. 72-82.
364. Тхорук Р. Сакральний вимір героїчного в українській драматургії 1880–1920-х років // Актуальні проблеми сучасної філології. — Рівне: Перспектива, 2004. — Вип. XIII. — С. 182-194.
365. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії 1880–1920 рр. та їх відлуння наприкінці ХХ сторіччя // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — 2004. — Вип. 33, ч. 2. — С. 87-93.
366. Тюпа В. Художественность литературного произведения. — Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1987. — 224 с.
367. Тютчев Ф. Сочинения в 2 т. — М.: Худ. лит., 1984. — Т. I. Стихотворения. — 495 с.
368. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 572 с.
369. Удодов А. П'єса М. Горького “На дне”. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. — 183 с.
370. Украинская одноактная пьеса XIX — начала XX в. — Л. — М.: Искусство, 1960. — 368 с.
371. Українка Леся. Збір. тв. у 12 т. — К.: Наукова думка, 1975. — Т. 1. — 438 с.
372. Українка Леся. Збір. тв. у 12 т. — К.: Наукова думка, 1975. — Т. 3. Драматичні твори (1986–1906). — 400 с.
373. Українка Леся. Збір. тв. у 12 т. — К.: Наукова думка, 1976. — Т. 4. Драматичні твори (1907–1908). — 348 с.
374. Українка Леся. Збір. тв. у 12 т. — К.: Наукова думка, 1976. — Т. 5. Драматичні твори (1909–1911). — 333 с.
375. Українка Леся. Збір. тв. у 12 т. — К.: Наукова думка, 1975. — Т. 6. Драматичні твори (1911–1913). — 413 с.
376. Українка Леся. Збір. тв. у 12 т. — К.: Наукова думка, 1976. — Т. 8. Літературно-критичні та публіцистичні статті. — 316 с.
377. Українські одноактні п'єси. Упорядник Ю. Іваненко. — Харків: Мистецтво, 1940. — 265 с.
378. Український театр ХХ століття. — К.: ЛДЛ, 2003. — 512 с.
379. Український драматичний театр. Нариси історії в 2 т. —

- К.: Наукова думка, 1967. — Т. 1. Дожовтневий період. — 516 с.
380. Устиянович К. Олег Святославич Овруцький // Письма К. Н. Устияновича. Ч. II. — Львів, 1876. — 189 с.
381. Устиянович К. Ярополк І. Святославич. Великий князь Київський. Трагедія в 6 д. // Письма К. Н. Устияновича. — Львов, 1877. — 182 с.
382. Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. — М.: —Прогресс, 1978. — 284 с.
383. Фадеева Н. Трагикомедия. Теория жанра. — Дис... доктора фил. наук. — М., 1996. — 298 с.
384. Федисів П. Гей на Івана, гей на Купала! Оперетка в 1 дії. — New York, 1920. — 16 с.
385. Фоменко И. Лирическая драма: к определению понятия // Драма и театр. — Тверь: твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. 4. — 304 с.
386. Федоров В. О природе поэтической реальности. — М.: Сов. писатель, 1984. — 183 с.
387. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубеж. эстетика и теория литературы XIX — XX вв. — М.: МГУ, 1987. — С. 232-263.
388. Франко І. Збір. творів у 50 т. — К.: Наукова думка, 1980. — Т. 26. Літературно-критичні праці (1876–1885). — 459 с.
389. Франко І. До історії українського вертепа XVIII в. // Зап. наук. тов. ім. Шевченка. — К., 1906, т. LXXI (71), кн. 3. — С. 22-43.
390. Франко І. Твори: В 20 т. — К.: Худ. літ., 1952. — Т. IX. Драматичні твори. — 472 с.
391. Фрейденберг О. Миф и литература древности. — М.: Наука, 1978. — 605 с.
392. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — Л.: Худ. лит., 1936. — 450 с.
393. Фрейденберг О. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартусского гос. ун-та. — 1973. — Т. VI. — Вып. 308. — С. 497-512.
394. Фролов В. Судьбы жанров драматургии. — М.: Сов. писатель, 1979. — 422 с.
395. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. — М.: Высшая школа, 1991. — С. 80-104.

396. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). — М.: МГУ, 1986. — 260 с.
397. Хмель В. Морфологія “Осінньої казки” // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. — Рівне: РДГУ, 2001. — С. 116-122.
398. Хороб С. Слово — образ — форма: у пошуках художності: Літературознавчі статті і дослідження. — Івано-Франківськ: Плай, 2000. — 200 с.
399. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 414 с.
400. Хороб С. Українсько-релігійна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність. — Івано-Франківськ: Плай 2001. — 143 с.
401. Хоткевич Г. Вони. Драматичний малюнок в 1 дії // Хоткевич Г. Твори: В 2 т. — Т. 1. — С. 336-365.
402. Хоткевич Г. Емігранти. Драматичний малюнок в одній дії. — Чернівці, 1910. — 18 с.
403. Хоткевич Г. Літературні враження. — Літературно-науковий вісник. — 1909. — Т. XLX. — С. 396-411.
404. Хоткевич Г. Люблю жінчину (психологічний етюд на 1 дію) // Вісник культури і життя. — 1913. — № 1. — С. 2-4; 1913, № 2. — С. 1-4.
405. Хоткевич Г. Пристрасті // Літературно-науковий вісник. — 1904. — Кн. VII, VIII. — С. 457-500.
406. Хоткевич Г. Слово о полку Ігоревім. Історична п’єса на 7 картин. — Харків, 1926. — 95 с.
407. Хоткевич Г. Чи потрібне? Драматичний малюнок у 2-х діях // ЛНВ. — 1902. — Т. 18. — Кн. 4-6. — С. 101-175.
408. Хрестоматія з теорії драми: Особливості драматургічного мистецтва ХІХ — ХХ ст. / Упоряд. П. П. Нестеровський. — К.: Мистецтво, 1988. — 224 с.
409. Хропко П. Українська драматургія першої половини ХІХ ст. — Київ. Держ. пед. інститут, 1972. — 131 с.
410. Цеглинський Г. Твори. — Львів: Наук. тов. ім. Т. Шевченка, 2003. — 450 с.
411. Черкасенко С. Жарт життя. — К., 1908. — 56 с.
412. Черкасенко С. Страшна пімста. Драма-казка на 4 карт. з

- прольогом і апотеозом (По Гоголю). — Вінніпег — Ман., 1930. — 37 с.
413. Черкасенко С. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1991. — Т. 1. — 891 с.
414. Чернец Л. Литературные жанры. — М.: МГУ, 1982. — 192 с.
415. Чернова І. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Л. Старицької-Черняхівської. — Дис... канд. філ. наук. — К., 2002. — 204 с.
416. Черноиваненко Е. Парадоксы природы жанра (В чем же ошибся Бенедетто Кроче?) // Проблемы сучасного літературознавства. — Одеса, 2001. — Вип. 8. — С. 31-42.
417. Чижевський Д. Історія української літератури. — Тернопіль: Презент, 1994. — 480 с.
418. Чирков Н. Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения, 1976. — М.: Наука, 1977.
419. Чирков А. Эпическая драма (Проблема теории и поэтики). — К.: Вища школа, 1988. — 145 с.
420. Чоканська Е. Годенки, або Мара. Сценка з натури // Перша ластівка. — Херсон, 1905. — С. 200-208.
421. Чулков Г. Принципы театра будущего // “Театр”. Книга о новом театре. — СПб.: Шиповник, 1908. — С. 201-217.
422. Шамрай А. Вибрані статті і дослідження. — К.: Держлітвидав УРСР, 1963. — 319 с.
423. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М.: Мысль, 1999. — 608 с.
424. Шелогурова Г. Эллинская трагедия русского поэта // И. Ф. Анненский. Драматические произведения. Античная трагедия. — М.: Лабиринт, 2000. — С. 292-318.
425. Шиллер Ф. Собр. соч. В 7 т. — М.: Худ. лит., 1957. — Т. 6. — 725 с.
426. Шиллер Ф. Собр. соч. В 7 т. — М.: Худ. лит., 1957. — Т. 7. — 761 с.
427. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
428. Шоу Б. О драме и театре. — М.: Изд-во иностранной лит., 1963. — 600 с.
429. Шубравська О. Фольклорні елементи у п'єсах І.І. Крапенко-Карого // Народна творчість та етнографія. — 1989. — № 1. — С. 41-46.

430. Шубравський В. Драматургія Т. Г. Шевченка. — К.: Держлітвидав УРСР, 1961. — 119 с.
431. Шульц С. Драма как объект исторической поэтики и герменевтики // Филологические науки. — 2004. — № 2. — С. 14-20.
432. Щур Н. Художня своєрідність ранньої драматургії Я. А. Мамонтова // Літературознавчі студії. — К.: ВПЦ “Київський університет”, 2001. — С. 286-295.
433. Эйхенбаум Б. О мистериях Поля Клоделя // Северные записки, 1913. — № 9. — С. 121-137.
434. Элиот Т. Назначение поэзии. Статьи о литературе. — М.: Совершенство, 1997. — 318 с.
435. Юдкин-Рипун И. Культура романтики. — К.: Наука-Сервис, 2001. — 431 с.
436. Яновська Л. Noli me tangere. Драма на 5 дій. — К., 1910. — 117 с.
437. Яновська Л. Поводатирь. Етюд на 1 дію. — К., б. г. — С. 3-27.
438. Яновська Л. Твори в 2 т. — К.: Худ. літ., 1959. — Т. 2. — 512 с.
439. Яновська Л. Четверта аксіома. Комедія-фарс на 3 дії. — К., 1918. — 62 с.
440. Яричевський С. Княгиня Любов. Староукраїнська драматума в 3-х діях. — Коломия, 1911. — 59 с.
441. Яроцинский Ст. Дебюсси, импрессионизм и символизм. — М.: Прогресс, 1978. — 224 с.
442. Ярхо В. Древнегреческая трагедия (к вопросу об исторической специфике) // Вопросы литературы. — 1974. — № 7. — С. 185-206.
443. Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М.: Худ. лит., 1978. — 301 с.
444. Ярхо В. Трагедия. Древнегреческая литература. — М.: Лабиринт, 2000. — 352 с.
445. Ярхо В. У истоков европейской комедии. — М.: Наука, 1979. — 175 с.
446. Ярхо В. Античная драма: Технология мастерства. — М.: ВШ, 1990. — 144 с.
447. Яусс Х.-Р. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. — 1998. — № 2. — С. 96-120.

448. Arystoteles. David Hume. Max Sheler. O tragedii i tragiczności. — Kraków: WL, 1976. — 95 s.
449. Asmuth B. Einführung in die Dramenanalyse. — Stuttgart: Metzler, 1980. — 203 p.
450. Balbus S. Między stylami. — Kraków: Universitas, 1996. — 442 s.
451. Balbus S. Zagłada gatunków // Genologia dzisiaj. Praca Zbiorowa pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ireneusza Opackiego. — Warszawa: IBL, 2000. — S. 19-32.
452. Bernacki M., Pawlus M. Słownik gatunków literackich. — Bielsko-Biała, 2002, wyd. I. — 716 s.
453. Bukowska-Schiellmann M. Stanisława Wyspiańskiego dramaty. — Gdańsk, 1994. — 147 s.
454. Cohen R. Historia i gatunek // Pamiętnik Literacki. — 1989. — Z. 2. — S. 265-281.
455. Cox J. In the shadows of romance: romantic tragic drama in Germany, England and France. — Athens: Ohio Univ. Press, 1987. — 335 s.
456. Cymborska-Leboda M. Twórczość w kręgu mitu: myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich. — Lublin: WUMCS, 1997. — 302 s.
457. Derrida J. Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych // Współczesna teoria badań literackich za granicą. — Kraków: WL, 1992. — m. IV (cr. 2). — S. 151-174.
458. Eliade M. Mity, sny i misteria. — Warszawa: KR, 1992. — 279 s.
459. Eliade M. Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. — Kraków: Znak, 1997. — 191 s.
460. Filipkowska H. Wśród bogów i bogaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego. — W.-wa: PJN, 1973. — 151 s.
461. Genett G. Palimpsesty // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. — Kraków: WL, 1992. — S. 317-366.
462. Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Zarys teorii literatury. — W.-wa: WSP, 1991. — 542 s.
463. Głowiński M. Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej // Problemy teorii literatury. Ser. 2. — Wrocław — W.-wa — Kraków, 1987. — S. 123-143.

464. Głowiński M. Prace wybrane: UT. — Kraków: Universitas, 2000. — T. 5: Intertekstualność, groteska, parabola. — 502 s.
465. Głowiński M. Cztery typy fikcji narracyjnej // Teoretyczno-literackie tematy i problemy. — Wrocław. — W.-wa. — Kraków...: ZNIO, 1986. — S. 25-34.
466. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. — Wrocław — Warszawa — Kraków: ZNO, 1998. — Wyd. 3. — 706 s.
467. Golden L. Aristotle, Frye and the Theory of Tragedy // Comparative Literature, 1975. — Vol. 27, issue 1. — C. 47-58.
468. Hernadi P. Entertaining commitments: a reception theory of literary genres // Poetics 10. — 1981. — S. 195-211.
469. Jenny L. The Strategy of Form // Pamiętnik Literacki. — 1988. — Z. 1. — S. 265-296.
470. Kaiser G. O dynamice gatunków literackich // Pamiętnik Literacki. — 1989. — Z. 2. — S. 283-306.
471. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. — München, 1992. — 228 p.
472. Krajewska A. Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu // Problemy teorii dramatu i teatru. — Wrocław: WNW, 2003. — T. 1. — S. 222-226.
473. Krajewska A. Komedia polska XX — lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy. — Wrocław, 1989. — 179 s.
474. Krajewska A. Poznanie dramatyczne. — Przestrzenie teorii. — 2004. — N 3/4. — S. 43-69.
475. Kujawińska-Courtney K. Shakespeare's English History Plays as a Dramatic Genre // Zagadnienia rodzajów literackich. — 1987. — m. 30, z. 2 (60). — S. 15-26.
476. Lefevere A. Systemy w stanie ewolucji. Relatywizm historyczny a badanie gatunku // Pamiętnik Literacki. — 1989. — Z. 2. — S. 247-263.
477. Markiewicz H. Odmiany intertekstualności // Markiewicz H. Prace wybrane. Wymiary dzieła literackiego. — Kraków: Universitas, 1996. — T. IV. — S. 215-238.
478. Martuszevska A. Parabola czy paraboliczność? Problematyka sposobu istnienia niektórych gatunków w prozie XX w. // Genologia i konteksty. — Zielona Góra: WWSP, 2000. — S. 51-60.

479. Martuszevska A., Pyszny J. Romanse z różnych sfer. — Wrocław: WUW, 2003. — 220 s.
480. Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M. — Zarys poetyki. — W.-wa.: PWN, 1978. — 566 s.
481. Nycz R. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. — Kraków: Universitas, 2000. — 348 s.
482. Olszewska M. “Tragedia chłopska” od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. — Warszawa: WPNW, 2001. — 375 s.
483. Opacki I. Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1882-1920. — Lublin: KUL, 1961. — 97 s.
484. Opacki I. Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji // Problemy teorii literatury. Ser. 1. — Wrocław. — W.-wa — Kraków..., 1987. — S. 131-167.
485. Ostrowski W. Melodrama. Materiały do Słownika rodzajów literackich // Zagadnienia Rodzajów literackich. — 1997. — t. 40, z. 1-2. — S. 190-199.
486. Pavis P. Słownik terminów teatralnych. — Wrocław: ZNO, 2002. — 719 c.
487. Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. — München, 1997. — 285 p.
488. Piwińska M. Romantyczna nowa tragedia // Studia romantyczne. — 1973. — S. 109-157.
489. Ratajczakowa D. Drogocenny mit tragedii // Między teatrem a literatura. — Wrocław: ZNO, 2004. — S. 97-116.
490. Ratajczakowa D. Komedia w epoce Młodej Polski // Stulecie Młodej Polski. — Kraków: Universitas, 1995. — S. 519-531.
491. Ratajczakowa D. Polska tragedia neoklasycystyczna. — Wrocław — W.-wa — Kraków: ZWJO, 1988. — 397 s.
492. Rawiński M. Mędzy misterium i farsą. Polska dramaturgia międzywojenna w kontekście europejskim. — Lublin: WUMCS, 1986. — 263 s.
493. Rusek M. Jednoaktówka w Młodej Polsce. Z dziejów formy dramatyczno-teatralnej. — Kraków, 1998. — 321 s.
494. Shondi P. Das lyrische Drama des Fin de siècle. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1975. — 532 s.
495. Skuczyński J. Misterium teatralne Mickiewicz i inne. — Toruń: WU, 2000. — 291 s.
496. Skwarczyńska S. Un problème fondamental méconnu de la gé-

- nologie // Zagadnienia Rodzajów Literackich. — 1966. — t. 8. — S. 22-26.
497. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. — W.-wa: PAX, 1965. — T. III. — 412 s.
498. Skwarczyńska S. Sytuacja w poetyce określenia “poemat” // Pomiędzy historią a teorią literatury. — W.-wa: IWP, 1975. — S. 169-176.
499. Sławińska I. Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie. — Kraków, 1960. — 294 s.
500. Sławińska I. Główne problemy struktury dramatu // Problemy teorii dramatu i teatru. — Wrocław: WUW, 2003. — T. I. — S. 84-101.
501. Sławińska I. Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu. — Toruń, 1948. — 170 s.
502. Sławiński I. Synchronia i diachronia w procesie historyczno-literackim // Sławiński I. Prace wybrane. — Kraków: Uniwersitas, 1998. — T. 2. — S. 11-32.
503. Stoff A. Formy wypowiedzi dramatycznej. — Toruń: UMK, 1985. — 310 s.
504. Szondi P. Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950. — W.-wa: PIW, 1976. — 156 s.
505. Szturc W. Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku. — Kraków: Homini, 1999. — 276 s.
506. Świontek S. Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego. — W.-wa: OWE, 1999. — 178 s.
507. Taborski R. W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice. — Kielce, 1991. — 163 s.
508. Todorov Tz. O pochodzeniu gatunków // Pamiętnik Literacki. — 1979. — Z. 3. — S. 307-321.
509. Truskolaska A. Młodopolska ekspansja pojęcia “misterium” // Wśród mitów teatralnych Młodej Polski. — Kraków: WL, 1983. — C. 278-305.
510. Trzynadłowski I. O zjawiskach międzygatunkowych w utworach literackich // Zagadnienia rodzajów literackich. — 1962. — z. 8. — S. 147-150.
511. Ubersfeld A. Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre. — Paris : Belin, 1996. — 217 s.
512. Waligóra J. Kategoria narratora w dramacie młodopolskim // Stulecie Młodej Polski. — Kraków: NJ, 1995. — s. 581-595.

513. Walzel O. Narracja obiektywna // Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym: Antologia. — Kraków: WL, 1980. — s. 57-84.
514. Witosz B. Schematy, wzorce tekstowe, gatunki mowy... (o kategoryzacji, kategoriach wypowiedzi językowych i ich modelowaniu) // Przestrzenie teorii. — 2003. — N 2. — S. 89-102.
515. Witosz B. Gatunek — sporny (?) problem współczesnej wiedzy o literaturze // Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze. — W.-wa: CMBP, 2002. — S. 268-284.
516. Wojdak M. Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku // Stulecie Młodej Polski. — Kraków: NJ, 1995. — S. 533-548.
517. Zaleska-Onyshkevych L. Tradition and Innovation in Twentieth-Century Ukrainian Verse Drama // Creating a Modern Ukrainian Cultural Space. — Edmonton: CINS, 2000. — P. 139-157.
518. Ziółowicz A. “Misteria Polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim. — Kraków, 1996. — 162 s.
519. Zgorzelski Cz. Dramatyczność monologu lirycznego (Zarys problematyki na przykładzie utworów Słowackiego) // Z polskich studiów slawistycznych. — 1978. — Ser. 5. — s. 151-159.

*Наукове видання*

**МАЛЮТІНА Наталія Павлівна**

**Українська драматургія  
кінця ХІХ — початку ХХ століття:  
аспекти родо-жанрової динаміки**

Монографія

Зав. редакцією *Т. М. Забанова*

Голов. редактор *Ж. Б. Мельниченко*

Технічні редактори *Р. М. Кучинська, М. М. Бушин*

Коректор *Т. В. Волніна*

---

Здано у виробництво 10.04.2006. Підписано до друку 06.05.2006.

Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура “Шкільна”.

Друк офсетний. Ум. друк. арк. 20,46.

Тираж 300 прим. Зам. № 93.

Видавництво і друкарня “Астропринт”

(Свідоцтво ДК № 1373 від 28.05.2003 р.)

65082, м. Одеса, вул. Преображенська, 24.

Тел.: (048) 726-98-82, 726-96-82, (0482) 37-14-25.

[www.fotoalbom-odessa.com](http://www.fotoalbom-odessa.com)

**Малютіна Н. П.**

**М 218** Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія. — Одеса: Астропринт, 2006. — 352 с.  
ISBN 966-318-523-6.

**4603010000-062**  
М ————— Без оголош.  
318-2006

**ББК 83.3(4Ук)5-46**  
**УДК 821.161.2-2:82.09“1880/1920”**