

*Ольга Казанова*



## ЖАНРОВІ АСПЕКТИ СЦЕНІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ МАЛОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті проаналізовано жанрову специфіку драматичних переробок прози кінця ХІХ — початку ХХ століття. Зокрема, на прикладі інсценізацій оповідань С. Васильченка визначаються зміни композиційних та нарративних форм, прагматики прозових текстів, збагачених драматичними ознаками поезики. Сценічні переробки оповідань виявляють процеси епізації драматургії письменника.*

**Ключові слова:** *інсценізація (адаптація), драматизація, жанр, композиція, діалог, інтрига.*

*The peculiarities of the dramatization clearly of the prose of the end of the 19-th century and beginning of the 20-th century are analyzed in the article. The changes of compositions, narrative forms, pragmatic of text, enriched by the peculiarities of the drama, are defined on the examples of prose by S. Vasilchenko. Dramatization clearly demonstrates the writes drama eposition process.*

**Key words:** *dramatization clearly, genre, structure, dialog, intrigue.*

Неоднозначні процеси взаємовпливу соціально-культурних змін і розвитку літератури кінця ХІХ — початку ХХ століття певним чином позначилися на поширенні міжвидових та синтетичних жанрових форм, що пов'язувалось із тенденціями розмивання категорій роду та жанру. Це відбувалось суголосно загальноєвропейському процесу оновлення літератури.

Одним із важливих і водночас малодосліджених чинників жанрової динаміки в літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття стає взаємопроникнення родових ознак епосу та драми. За спостереженнями А. Богданова, І. Давидової, Н. Малютіної, Н. Сімейкіної, С. Хороба яскраво проявились тенденції “епізації” драматичних творів, зокрема у таких жанрових формах як сценка, малюнок, картинка, драматичний діалог, драматичний етюд, драматичний епізод. Процеси родо-жанрового синкретизму позначились і на поезиці епічних творів, які

“увібрали” деякі родові властивості драми. Певною мірою, це зумовило розширення та видозміну жанрової структури епіки, появу нових наративних технік. Повіствування, в якому відсутні розлогі авторські коментарі та ускладнюються сюжетно-композиційні функції прямого мовлення персонажів, починає сприйматися як драматична або сценічна стилізація. Набувають популярності переробки оповідань на драматичні картинки чи сценки через брак близького до народного розуміння репертуару: С. Васильченка “До світла” (Етюд в одній дії) за оповіданням Івана Франка, В. Атаманюка “Мужицька арихметика”. (Сцена на одну дію. Інсценізація оповідання С. Васильченка, за згодою автора), С. Васильченка “Свекор” (Інсценізація власного оповідання), а також численні інсценізації новел В. Стефаніка, які здійснювали режисер С. Данченко у виставі “Мое слово”, об’єднавши сцени-дії із “Кленових листків”, “Злодія”, “Такого панка”, “У корчмі” та “Побожної”, режисер В. Смолик та драматург С. Пушик створили виставу “Земле моя”, об’єднавши сюжети новел “Синя книжечка”, “Виводили з села”, “Такий панок”, “Злодій”, “Кам’яний хрест”, “Лесева фамілія”, “Діточа пригода” та “Марія”. Прийоми драматизації прози, безумовно, своєрідні та нетрадиційні, залежать від творчої індивідуальності авторів, від художньо-естетичних уподобань. Можливо, спроба інсценізації прозових творів відбивала певні тенденції наближення до масової культури, мистецтва, адаптованого до широкого кола неписьменних читачів.

Ми спираємось на розуміння поняття інсценізації (адаптації) французького літературознавця П. Паві як процесу “...транспозиції або трансформації твору з одного жанру в інший (наприклад, роману в п’єсу). Адаптація стосується розповідних змістів (оповідь, фабула), які зберігаються (більш-менш адекватно, хоча із значними відхиленнями), тоді як дискурсна структура зазначає радикальні трансформації, зокрема, з огляду на абсолютно інший механізм висловлювання. Текст цим семіотичним способом перенесення транспонують у діалоги (здебільшого по-іншому, ніж оригінальні) і, зокрема в сценічну дію з використанням усіх наявних засобів театральної інсценівки (жести, образи, музика та ін.)” [5; 26]. Отже, інсценізація визначається як “технічна” переробка епічних текстів. Важливо взяти до уваги, що дещо іншого значення набуває процес драматизації оповідних форм, завдяки якому виникають своєрідні родо-жанрові

утворення з відповідними структурно-тематичними ознаками. Безперечно, ці твори сприймаються не як формальне транспонування сюжетів в інсценовану п'єсу, а набувають самостійної художньої вартості у літературному процесі перехідної доби.

У цій статті спробуємо проаналізувати механізми сценічної адаптації оповідань С. Васильченка, які, власне, залишились на периферії літературознавчого дискурсу.

Дослідники драматичної спадщини С. Васильченка О. Кисиль, В. Олійник, Н. Шумило довели, що у драматичних творах письменника виявляється “повістярська манера” зображення й викладу. “Драматичні сценки, малюнки письменника, — за міркуваннями Н. Малютіної, — вбирають елементи новелістичної будови і тієї художньої умовності, що наближає їх до глядача (читача)” [3; 253]. Цілком правомірно зазначає В. Олійник, що “...взаємодія епічного і драматичного начал у творчості Васильченка часом була свідченням його шукань” та відбивала загальнохудожні тенденції літературного процесу перехідної доби [5; 8]. Власне, й оповідання письменника “Мужицька арихметика” за особливостями формальної організації тексту тяжіло до поетики драматичних жанрів. Пряме мовлення, що займає майже весь масив тексту, є індикатором сюжетного та конфліктного розвитку, також спрямоване на відтворення побутово-психологічних сцен. Тому не дивно, що саме це оповідання стало сприятливим матеріалом для сценічної переробки, яку здійснив В. Атаманюк.

Письменник зберігає сюжетно-композиційну послідовність подій, особливості портретних характеристик й образотворення персонажів, наявних в оповіданні. Майже з точністю відбито висловлювання героїв епічного твору, проте мовні партії дещо змінені у структурному та прагматичному планах, з метою адаптації до специфіки сценічного втілення. Слід зазначити, що й прагматично-пафосне наповнення оповідання, закладене С. Васильченком, переносилось у драматичну переробку, значно увиразнювалось завдяки використанню драматичних прийомів. Інсценізоване оповідання трансформоване у сценку, в якій відтворена ситуація комічно-викривального характеру. Жанротворчим чинником переробки виявляється випадковий збіг обставин, неоднозначне сприйняття певного випадку, що й спричиняє конфліктні перипетії у творі. Характерною ознакою комічності інсценізації стає те, що у сюжеті відсутнє відтворення напруженої дра-

матичної дії, гострих конфліктних зіткнень персонажів. Розгортання сюжету сприймається як певна “підготовка” до дії, яка відбуватиметься наприкінці п’єси, або десь поза її межами. Попри зовнішню статику дії драматична колізія виявляється завдяки монтажному принципу об’єднання окремих епізодів-сценок, кожен з яких має формальну й смислову цілісність. Автор інсценізації значно редукує оповідні й описові моменти сюжету оповідання. Власне, зав’язка подій, в якій відбувається сценка-розмова між хурщиком Антіном і монопольщиком, переповідається самим персонажем. Детально розроблена портретна характеристика пана, сповнена авторських інтенцій сприйняття образу, що здійснювалась аукторіальним оповідачем в оповіданні, об’єктивізується в репліках героїв. Іронічна модальність висловлювань, викривально-негативна характеристика пана, навіть певне пародіювання героями його жестів, міміки, манери говорити, виявляє імплікований у дії твору конфлікт між селянами та збагатілими хазяями. Вже в експозиційній ремарці автор закладає інтенції розвитку конфлікту п’єси як протистояння двох антагоністичних світів, проте який вирішується в комедійному плані. Саму сценографію п’єси побудовано так, що перед глядачем постає сільська вулиця із двома розведеними у різні боки поворотами, один з яких веде до подвір’я пана, а інший — у садибу Антіна, де й відбувається перша сценка.

Полілог селян розвивається під впливом двох чинників: ситуації та відношень діючих осіб. Сюжетовизначальною стає оповідь Антіна про те, як він наважився просити у монопольщика книжку для читання, аби хоч трохи “розважитися”, а той дав йому задачник арифметики. Реалізується драматичний прийом “сцени в сцені” (тексту в тексті), що сприймається як “театральний переказ подій”. Незважаючи на те, що автор інсценізації переробляє зовнішню структуру експозиційної сценки оповідання, відчувається близькість до оповідної манери. Репліку героя побудовано за принципом нашарування власних поглядів, оцінок та висловлювань іншого персонажа. Про це свідчать введені у репліки епічні пресупозиції (“так я кажу”, “я ж кажу”, “а він собі”), а також точна цитація чужих думок, мовлення. Детальне відтворення ретроспективної ситуації зумовлює враження відокремлення події, про яку розповідається, та самої події висловлювання. Однак умовність епічного начала (фабульної основи) зумовлена впливом драматичних ознак. Сценічна об’єктивність мовлення уви-

разнюється доволі чітким фіксуванням міміки, жестів героїв, пародіюванням пана селянами, завдяки чому події сприймаються як реальне відтворення побутової ситуації, що ніби миттєво “вихоплена” із потоку селянського життя. Відбувається переведення минулих подій у теперішній час. У такий спосіб художній час інсценізації розгортається у кількох подієвих планах, спроектованих у представленій драматичній дії.

Завдяки стилістичним особливостям мовлення посилюється комічність зображеної ситуації, її сприйняття. Селяни активно й емоційно реагують на висловлювання Антіна, доповнюють їх власними оцінками, спостереженнями, жартами. Це позначається й на дискретності читацького сприйняття подій, різноманітних вражень, оцінок. Висловлювання персонажів мають іронічну тональність, перериваються словами-вигуками, модальними словами, насичені великою кількістю повторів, образливих порівнянь, а також особливих займенників, що підкреслюють зневагу до пана. Обмін репліками відбувається спонтанно, без урахування наративного порядку чергування. Зв'язок між репліками у тексті здійснюється за допомогою еліптичних конструкцій, повторів. Мовлення героїв стилізовано як народно-розмовне, що яскраво забарвлене гумористичною модальністю висловлювань. Манера говорити виявляє стереотипи світосприйняття героїв, їх поглядів на життя. Прикметно, що більшість учасників полілогу не індивідуалізовані (в тексті представлені як неозначені “голоси”, які утворюють психологічний замальовок тогочасного середовища, натовпу), що також виявляє жанрові ознаки комедії ситуації.

Комічного характеру зображених подій набуває й наступна сценка, в якій селяни, не розуміючи функціонального призначення задачника, починають згадувати аналогічні історії й бувальщини з власного життя. Полілог формується у вигляді парадигми взаємозумовлених тематичних блоків (мікротем), об'єднаних змістовим контекстом загальної теми комунікації (макротемі). Динаміка розмови відбувається від банального до істотного: умови задач герої починають поступово проектувати на перипетії власного соціального існування. Комізм ситуації увиразнюється її несподіваним розвитком, випадковістю. Монопольщик, який дав задачник несвідомим селянам, аби поглубувати з них, не очікує подібного повороту подій. Це відбивається на

експресивності його мовлення й на несподіваній реакції обурення, коли він випадково підслуховує “дотепні” розмови селян:

**“Монопольщик.** (Не витримав, виходить з-поза тину). І на віщо б то я балакав отаке язиком...То ж книжка написана зовсім не для того, по їй треба вчитися арихметики, а ви казна-що витіваєте. Коли читати, то краще зовсім не читати” [1; 15].

Спираючись на дослідження драматичних текстів Л. Уколової, в п’єсі умовно можна виділити два типи подій. Це фабульні події, які відбуваються “поза текстом” та є лише передумовою динаміки конфлікту, про які читач дізнається через висловлювання героїв. Власне, це експозиційна розмова Антіна з монопольщиком. Другий тип подій — події інтриги, що є результатом поведінки персонажів та зумовлюють розвиток діалогічної ситуації [7].

Театралізація дійства виявляється й в кульмінаційному моменті сценки, коли герої починають “розігрувати” інтригу, розподіляючи землі пана між собою. Один селянин навіть починає інсценізувати сценку бійки, спровокованої поділом земель. Через смислове й прагматичне спрямування діалогу виявляється експресивне наростання напруги у конфлікті п’єси, що сприяє його подальшій психологізації та неоднозначності у сприйнятті:

**“Охрім.** (Позаду гуртка наживує бровами своїм сусідам і стиха гомонить). Це виходить така арихметика — панові звозять хліб з поля, а мужикові нема з чого возити, то мороч голову — скільки то всеї землі у пана! (Позаду приглушений сміх).

**Монопольщик.** Варнякаете ви таке, що воно зовсім не до діла. Я ж вам скажу, що в задачникові тільки так пишеться про кого-небудь, аби було над чим рахувати...

...**Монопольщик.** (Розсердився). Тьфу! Ти йому тату, а він тобі — кату! Давай сюди книжку! (Вириває її у Антіна з рук) [1;15-16].

Конфліктна ситуація вирішується не шляхом зміни, а через її виявлення, розкриття. Однак по суті суперечності між паном та селянами, які уподібнюються у п’єсі до певних типів, залишаються. Про це свідчить й розв’язка твору, де реалізується діалог-бесіда героїв, в якому вони усвідомлюють своє життєве й соціальне положення. У такий спосіб відбувається викриття сподівань персонажів, підкреслюється ілюзорність розіграної інтриги як ситуативної випадковості в їхньому житті.

Стихія народного жарту не приховує внутрішній драматизм відтворених соціальних колізій. Зокрема, це прочитується у дещо контрастних за своїм контекстом й стилістикою репліках “Похмурого чоловіка”. Фрагментарні висловлювання цього персонажа сприймаються як певна авторська стратегія викриття справжньої соціальної дійсності та існування селян. Репліки “Похмурого чоловіка” набувають додаткових відтінків значень, які повинен декодувати глядач.

Отже, інсценізація В. Атаманюка зберігає певні особливості поетики оповідання та сприймається як новаторська спроба пристосування прози до сценічного втілення. Зовсім іншою стає інсценізація власного оповідання “Свекор” С. Васильченком. Власне, у цьому випадку драматизація епічного твору слугує засобом створення оригінальної одноактної п’єси, яка органічно вписується у контекст драматургії письменника. Автор переробки, по суті, створює нову інтерпретацію тексту, використовуючи при цьому характерні ознаки драматичного роду. На відміну від структури оповідання, ускладненої наративними резюме, портретними описами, драматизація відбиває цілісність сюжетної організації, що виявляється у ситуативності й одномоментності сценічно представленої дії. Драматичну подію зосереджено навколо одного епізоду — побутової розмови, спровокованої поведінкою маленького хлопчика Василька. Комічність переробки виявляється як у зображеній ситуації, так і розробці характерів героїв. Через структуру діалогічного мовлення письменник “вводить” глядача безпосередньо в епіцентр подій, уникаючи зайвої розлогості описових елементів. Комізм героя, його дій, думок відбивається безпосередньо в його мовленні, що рясніє різноманітними оклично-запитальними інтонаціями, щирістю й емоційністю зізнань. Комедійне начало проявляється у невідповідності образу маленького хлопчика та його вчинків, поведінки. Незважаючи на свою “суворість” (Василько докоряє своїм рідним за безлад, вчить як треба працювати й хазяйнувати), “свекор” залишається маленькою дитиною (грається в іграшки, які ховає під піччю). Сценічна дія будується не стільки на фабульних подіях, а спрямована на розкриття особливостей комедійної інтриги. Сміючись над серйозністю Василька, рідні “розігрують” сценарій підготовки його до весілля. Реалізується прийом “сцени в сцені”, що підкреслює ігрову природу дійства. За переконаннями Н. Науменко, “...прихильність драматургії до гри як форми поведінки пояснює її

одвічну схильність до комедійної стихії, ...тому закономірно, що п'єса, побудована на засадах "театру в театрі", у більшості випадків є комедією" [5; 245]. Цей драматичний прийом "сцени на сцені" стає основою композиції переробки оповідання письменника. Крім того, виникає й конструкт мовленнєвої гри, що твориться як взаємодія семантично невідповідних реплік героїв. Двоплановість гумористичних висловлювань маленький хлопчик сприймає серйозно, навіть не підозрюючи, що його обманюють. Комедійна інтрига набуває повчального характеру:

**Батько.** (Дає йому знак, щоб не сміявся. До Василька): Ну, так. Усе добре. Тільки треба тобі, Василю, ще сказати де-що. Чи будеш-же ти тепер за мене ходити в громаду на збори?

**Василько.** Буду.

**Батько.** А податки будеш платити?

**Василько.** Як дасте грошей, то й заплачу.

**Батько.** От тобі маєш! Ти-ж будеш у нас хазяїн. Будеш робити, то й гроші будуть....

Нас із матір'ю до смерти доглядатимеш..." [2; 15–16].

Поступове наростання емоційного напруження сценки пов'язується не стільки зі зміною подій, скільки зі зміною реакцій героя на ситуацію, його настроїв. Хлопчик ось-ось заплаче, відчуваючи свою безпорадність перед тими обов'язками, які повинен виконувати одружений чоловік. Тільки сміх дорослих розвіює страхи дитини. У розв'язці знову виступає той самий суворий "свекор". На запитання батька, чи хоче він ще одружуватись, хлопець відповідає клішованим прислів'ям: "Оженились — не нападуть, та як-би оженившись не пропасть", яке відбиває іронічний характер вжитку "чужого" колективного мовлення у його розмові.

Отже, своєрідність художнього мислення С. Васильченка визначається органічним поєднанням прози та драматургії, що позначилось на виникненні відповідних родо-жанрових утворень. Сценічні переробки оповідань С. Васильченка набувають художньої вартості, як окремі жанрові форми у творчості письменника. В інсценізованій прозі артикулюються різноманітні ознаки комічних жанрів, які проявляються у засобах творення гумористичних ефектів у текстах: ситуаціях, розвитку й розвінчання конфлікту, комічності характерів та образів героїв, способах їх висловлювання тощо. Прикметно, що ко-



мічність у творах письменника набуває різноманітних відтінків — від сатирично-викривальних до ліричних, що зумовлювало жанрову специфіку драматизованих творів письменника. Дослідження поетики сценічних переробок оповідань С. Васильченка поглиблює розуміння не лише засад творчості й художнього мислення митця, але й неоднозначності літературного процесу кінця ХІХ — початку ХХ століття. Інсценізації прозових творів цього часу варті ретельного теоретичного аналізу та критичного осмислення. Це свідчить про перспективність цієї проблеми з огляду переосмислення й уточнення історичного процесу української літератури і розвитку театру цього періоду.

#### **Список використаних джерел**

1. Атаманюк В. “Мужицька арихметика”. Сцена на 1 дію. Інсценізація оповідання Ст. Васильченка, за згодою автора // Нова громада. — 1924. — Кн. 22. — С. 14–16.
2. Васильченко Ст. “Свекор”. (Інсценізація власного оповідання) // Нова громада. — 1924. — Кн. 36. — С. 14–16.
3. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ століття: Аспекти родо-жанрової динаміки. — Одеса: Астропрінт, 2006. — 352 с.
4. Науменко Н. Традиція “театру в театрі” як засіб моделювання світу // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. — Вип. 9: Українська література в західноєвропейському контексті. — Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2005. — С. 244–248.
5. Олійник В. П. Творчість Степана Васильченка. — К.: Вища школа, 1979. — 205 с.
6. Паві П. Словник театру. — Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — 640 с.
7. Уколова Л. Е. Драма как литературный род: Свойства и отношения: Учеб. пособ. / Днепропетровский ун-т. — Днепропетровск, 1990. — 83 с.