

Таїсія Оладько



ТИП КОМПОЗИЦІЇ ЯК ЖАНРОТВОРЧИЙ ЕЛЕМЕНТ У КОМЕДІЯХ І. К. ТОБІЛЕВИЧА (І. КАРПЕНКА-КАРОГО) “СТО ТИСЯЧ” І “ХАЗЯЇН”

У статті аналізуються композиційні особливості комедій І. Тобілевича “Сто тисяч” і “Хазяїн” та прослідковується непряма взаємозалежність між типом композиції та жанром драматургійного твору. Виявлено механізми жанрової трансформації комедії у трагікомедію з елементами фарсу, сатири чи мелодрами.

Ключові слова: композиція, жанр, монтажність, двоплановість.

In the article we analyze compositional peculiarities of comedies by I. Tobilevych “Sto Tysiach” and “Haziain” and discover indirect dependence between the type of composition and genre of the play. The ways of generic transformation of comedy into tragicomedy with the elements of farce, satire or melodrama are considered.

Key words: composition, genre, assembling, bilayerment.

За всієї неусталеності термінологічної системи, категорія літературного жанру багатьма дослідниками після Арістотеля трактується як динамічне явище. Спільною у С. Балухатого, Е. Фавлера і багатьох інших дослідників є думка, що кожен жанр має унікальний репертуар, з якого різні твори черпають окремі риси і що саме зміною співвідношення цих рис зумовлюється виникнення нових жанрових різновидів. Під зміною співвідношення рис варто розуміти композиційні перетворення, які спричиняють жанрові трансформації. Неперервний процес жанрових змін виключає можливість існування “чистих” жанрів у літературній дійсності. Літературознавці доводять, що на межі ХІХ–ХХ ст. особливо загострюється проблема розмивання жанрових і родових меж літератури, яка існувала й раніше.

Розглядаючи питання жанру того чи іншого літературного твору, дослідники неодмінно крім змістових домінант визначають і структурні показники жанру. Концентричність дії притаманна жанру ко-

медії, спіралеподібність — мелодрамі [див.: 1]. Привнесення автором у комедію соціального контексту виливається у двопланову композицію і драматизує дію п'єси. Відповідно, двопланова композиція (паралельне розгортання сюжетного і позасюжетного планів) може бути маркером таких жанрів, як трагікомедія, сатирична драма, іронічна драма тощо. Кожна жанрова модель, як доводять літературознавці, має відповідні структурні ознаки. Отже, особливий тип композиції, який одночасно поєднує у собі структурні ознаки кількох жанрів, зумовлює трансформацію жанру, заявленого автором, або й взагалі відображає розбіжність авторського жанрового визначення з інтенціями самого тексту.

Проблема зв'язку композиції з жанром п'єс І. К. Тобілевича (І. Карпенка-Карого) розкрита Я. Мамонтовим, першим із відомих нам дослідників, хто здійснив повний і багатоаспектний аналіз його драматургії у ґрунтовній статті монографічного характеру “Драматургія І. Тобілевича” (1931). Керуючись методикою дослідження композиції Г. Фрейтага, Я. Мамонтов виділяє ендогенний (“драматичний процес розвивається з ініціативних прагнень центрального персонажу” [14; 203]) та екзогенний (“драматичний процес напружується зовнішніми факторами, що діють на центральний персонаж і збуджують його пристрасть і його активність” [14; 203]) типи композиції, а також індуктивний (організуючим елементом виступає фабула) та дедуктивний (організація дії навколо ідеї) способи організації дії. Важливо наголосити на тому, що між означеними композиційними типами та характером центрального персонажа і сюжетних ситуацій “Ста тисяч” і “Хазяїна” встановлюється залежність, яка впливає на жанровий рівень твору. Якщо при першому способі побудови драми (ендогенному) герой має бути рушієм твору, а в означених комедіях вагому роль відіграє випадок, *він* керує героєм і разом з тим створюється ілюзія того, що ініціатива належить саме героєві, то “Ста тисячам” і “Хазяїну” притаманний не екзогенний чи ендогенний, а змішаний тип композиції, а це в свою чергу маркує жанрову неоднорідність цих п'єс. Я. Мамонтов також вказує на суттєве значення для жанру п'єси того, що поставлено у центр драматичної композиції: ідею (дедуктивний спосіб організації дії), характер чи сюжет (індуктивний спосіб організації дії). Так, він зазначає, що дедуктивний спосіб простежується там, де драматург намагається за допомогою своєї п'єси про-

вести якусь ідею, що послаблює міметизм, індуктивний — у “натуралістичних та мелодраматичних п’єсах” [14; 205]. Компонування п’єси навколо характеру чи сюжету дослідник також вважає жанротворчим на рівні жанрового різновиду: “Коли б І. Тобілевич komponував цю п’єсу (“Сто тисяч”. — Т. О.) навколо сюжету, а не навколо Калитки, то це була б комедія пригод, комедія ситуацій, а не комедія побуту” [14; 207]. Отже, дослідження жанрової специфіки п’єс І. Тобілевича становить інтерес, позаяк виявляє непряму взаємозалежність їх жанру і композиції.

Іван Тобілевич був, по суті, творцем нового типу побутової комедії — збереження певних стереотипів у побудові п’єси поєднувалося у нього з пориванням до життєвої достовірності, переосмисленням постійних масок, цікавістю до психологічного змісту образу. Він постійно виступав за те, що український театр, як і будь-який інший, повинен всебічно відображати реальне життя, а не саме лише “нещасне кохання”, і навіть говорив про себе: “Я взяв життя...” [цит. за: 3; 312]. Відтак, характерною ознакою комедій митця був міметизм особливої якості: він прагнув охопити життя у його багатоаспектності і повноті та вмістити його у просторово-часові межі п’єси. Внаслідок цього порушувалася структура драматургійних творів, лінійність побудови поступалася місцем дискретності, активно використовувалися прийоми монтажу, зовнішня динаміка п’єси відступала на другий план, натомість поглиблювався психологізм і відбувалося ускладнення комедійних характерів внаслідок задіювання літературних асоціацій, алюзії, інтертекстуальності, епізації драматичного роду літератури.

Такими властивостями позначена чи не вся українська драматургія кінця XIX — початку XX століття, в якій поступово виокремлюється і формується жанр “сцен” і “картин”. І. Тобілевич органічно сприйняв цю тенденцію і з-під його пера у 1897 р. виходить “Понад Дніпром”. *Драматичні картини в 5 одміах*, а в 1903 р. — “Суєта”. *Комедія в 4 діях (картини)*. Однак і композиція ряду інших п’єс, зокрема комедій (за авторським визначенням), позначена інтенціями до епізації, що означило їх жанрову специфіку.

Жанрові різновиди комедій І. Тобілевича дослідниками визначалися по-різному, але і Я. Мамонтов [14], і Ю. Іваненко [5] (як і переважна більшість решти дослідників) відзначали відсутність виразного конфлікту і послідовного розвитку сюжету та організованість дії на-

вколо характерів. Тому ми, вслід за Ю. Іваненком, відносимо п'єси, які мають у митця жанрове визначення “комедія”, до різновиду “комедія характерів” (за винятком “Паливоди XVIII століття”, “Чумаків”), хоча такий поділ дуже умовний. Згадаємо, що класична комедія характерів є дещо статичною, оскільки “пропонує галерею характерів, для реалізації яких немає потреби в інтризі і динамічній дії” [15; 187]. Відтак саме жанровий різновид є одним із чинників, який змусив театрознавців і дослідників драматургійного доробку І. Тобілевича (Д. Антоновича, Я. Мамонтова, М. Вороного, Ю. Іваненка та ін.) одноголосно відмовляти йому у сценічності його п'єс. У порівнянні з водевільно-оперетковим репертуаром того часу комедії митця дійсно могли здаватися невиразними, “несценічними”, адже драматург свідомо уникав яскравої театральності.

Винесення основного подієвого ряду за межі сцени зосереджує увагу реципієнта на дійових особах, а водночас і звільняє простір для змалювання внутрішнього світу персонажів. Останнє принципово неможливе у класичній комедії, так само як і представлення увазі читача не стільки розгортання подій, скільки реакції героїв на ці події, їх переживання, які породжуються усвідомленням хисткості шляху до досягнення мети, страхом втратити вже набуте. І саме ці аспекти дійсності знаходять вираження у комедіях І. Тобілевича “Хазяїн” і “Сто тисяч”, у чому виявляється слабкість фабульної динаміки цих двох п'єс. Більше того, відсутня ще й динаміка образів: вони не змінюються протягом дії, їх свідомість і внутрішній світ залишаються такими ж, як були до початку представлених на кону подій. Така риса є іманентною жанровою ознакою як комедії інтриги, так і комедії характерів. Однак динамічність означених двох п'єс виявляється у іншому. С. Чорній влучно спостеріг: “І. Карпенко-Карий майже завжди з самого початку подає вже зформовані характери. *У процесі дії характери героїв здебільшого не змінюються, а все глибше розкриваються*” [18; 153] (курсив наш. — Т. О). Таким чином, індивідуалізація характерів, з одного боку, драматизує комедії митця, а з іншого — забезпечує їм внутрішню динамічність, яка компенсує відсутність фабульної динаміки.

Маніакальна одержимість Пузиря і Калитки ідеєю збагачення породжує особливе поєднання трагічного і комічного у п'єсах. Ці персонажі, по суті, перетворюються на *об'єкти* впливу власних пристра-

тей. У зв'язку з цим становить неабиякий інтерес робота драматурга над п'єсою “Сто тисяч”, так би мовити, еволюція п'єси у авторських редакціях. Комедію було закінчено 1890 р. і того ж року надіслано автором до цензури. На рукописі олівцем, очевидно, вже після надрукування твору, дописано: “Печатный экземпляр не схож с рукописным” [8; 491]. Уперше п'єсу опубліковано у львівському часописі “Зоря” (1891, №№ 21–23) під заголовком “Сто тисяч”, згодом надруковано в другому томі “Драм і комедій” (Одеса, 1897р.). Між рукописним варіантом п'єси 1890 р. і текстом, що вміщений в Одеському виданні, є розходження композиційного характеру. Так, у рукописі дія I починається розмовою Романа і Мотрі, тобто, з яви V, а I–IV яви дописано пізніше вже для друкованого варіанту. Очевидно, що автор був свідомий того, як суттєво подібні корективи змінили звучання п'єси. Те, що в другому варіанті дія I починається з виходу Невідомого, який розповідає про свої наміри повернути певну аферу, по-перше, відразу ставить Калитку в позицію *об'єкта* маніпуляцій іншої особи (Герасим: “...іноді здається, наче хто вхопив тебе за ноги і крутить кругом себе!” [9; 348]), тобто в позицію пасивного персонажа, який, однак, у власних ілюзіях є активно діючим. За А. Бергсоном, герой комедії є такою ж маріонеткою, як і герой трагедії, з тією лише різницею, що останнім керує вища сила, а першим — інший персонаж. “У комедіях дуже часто трапляються сцени, у яких та чи інша діюча особа думає, що говорить і діє вільно, тим не менше, у певному ракурсі спостереження вона виявиться простою іграшкою в руках іншої особи, яка нею бавиться” [2; 48]. Трагікомедія ж зображує ситуацію, у якій видима свобода дій персонажа “прикриває собою мотузочки” і персонаж — це “жалюгідна маріонетка, нитки від якої в руках неминучості” [2; 49]. По-друге, такий хід автора викликає в уяві читача образ лялькової вистави: спочатку представляються актори, які керуватимуть маріонетками, і лише потім з'являються самі ляльки. Відтак, ява I має вигляд своєрідного прологу. І, по-третє, початок п'єси зі сцен, у яких розгортається інтрига з купівлею фальшивих грошей, а не з побачення Романа і Мотрі, як це було у першій редакції п'єси, відсуває особисту інтригу на периферію.

У першій редакції п'єси “Сто тисяч” набагато виразніше, ніж у другій, звучить тема продажу душі нечистому і маніпулювання останнього людьми. У рукописі наприкінці X яви (дія 4) замість ремарки:

“Герасим озирається, хватає пояс на лаві і біжить з хати” навіть подано показовий у цьому аспекті монолог:

Герасим. Ух!.. Ух!.. Куме, де ви? Мені страшно, то не жид був, то — чорт, чорт — он він стоїть у кутку, бачите? Коло дверей, такий самий з бородою, з хвостом ще й вірьовка в руках... Та не втечеш, ні — я тебе не побоююсь (*кидається до дверей*), стій, а-а-а! (*Хвата кочергу*) давай гроші, давай мою кривавицю! Ха-ха-ха! Кочергу поставив замість себе, а сам (*пильно дивиться на двері*) вискочив за двері і дражнить... вірьовку показує... ага, піймав за хвоста (*хватає пояс на лаві*), тепер не вирвеш... (*Вибігає*) [8; 494].

Тема продажу душі нечистому проходить лейтмотивом через усю п'єсу, що суттєво впливає на її загальний настрій і ріднить її з тогочасним репертуаром українського театру з його видовищністю і міфологізованим світосприйняттям. Так, наприклад, у 1913 р. виходить друком *комедія-фесрія* Д. Грицинського “Дідькові жарти”, яка віддалено нагадує сюжет першої редакції “Ста тисяч”, лише, так би мовити, у зниженому тоні, якому і відповідало її жанрове визначення. Зміненна, порівняно з першою редакцією, кінцівка п'єси впливає на сприйняття цілого твору, надаючи його звучанню сатирично-іронічного забарвлення. Так, у першій редакції фінальна репліка Герасима мала такий вигляд:

Герасим. Що? (*Угледів Савку*). Кум! Ні, це нечиста сила. Захиліть, захиліть мене. (*Дрижить як ніби змерз і захльобується воздухом*) [8; 495].

У другій же редакції І. Тобілевич вкладає такі слова в уста Герасима:

Герасим. Обікрали... ограбили... Пропала земля Смоквинова! Нащо ви мене зняли з вірьовки? Краще смерть, ніж така потеря! (*Ридає.*) [9; 378].

П'єса “Сто тисяч” містить багато сюжетних ліній, а це робить купівлю фальшивих ста тисяч просто однією з можливих, дуже виграшних, хоч і ризикованих, “комерчеських справ”, яка, в такий спосіб, втрачає свою виключність і остаточність. Я. Мамонтов, аналізуючи фабулу “Ста тисяч”, виявив, що сцени, в яких вона розвивається (дослідник вважає за фабулу аферу з грішми), становлять не більше 25 % усієї п'єси. “Решта сцен (велика більшість) не мають жодного відношення до фабули й подають лише характеристику центрального

персонажу та його найближчого оточення” [13; 217]. Аналіз розподілу подій п’єси за явами дозволяє виявити, що решту сцен можна об’єднати у певні групи, кожна з яких містить розвиток додаткових сюжетних ліній — особистої інтриги Романа і Мотрі; Копача з його пошуками скарбів; ще однієї афери, яка може допомогти придбати землю Смоквинова.

Композиційним паралелізмом початків II і III дій акцентується ситуація комедійного повтору: марення тим предметом, який повністю опанував героєм (у II дії — Бонавентури наяву, у III — Калитки вві сні), ранкова метушня і піднімання Герасимом челяді на роботу. Однак, коли Калитка у III дії біжить будити робітників, виявляється, що надворі вже білий день і в будинку всі давно вже повставали. Серйозність дій хазяйновитої, заклопотаної справами людини миттєво переводиться у фарс завдяки класичному комедійному прийому розбалансування дій персонажа і обставин, у яких він діє, показу інертності його поведінки [див.: 2].

Композиційний паралелізм початків II і III дій до того ж підкреслює паралелізм на рівні персонажів. Бонавентура, будучи начебто “зайвим”, якщо судити за його місцем у фабулі, є “дзеркалом”, нехай і кривим, у якому відображаються прагнення і поривання, саме життя Калитки. Такий самий прийом — введення до п’єси двійника-антипода — А. Липківська спостерігає і у Чехова (Шарлотта у “Вишневому саді”). У використанні означеного прийому виявляється авторська іронія, а “зайвий” для фабули Бонавентура стає потужним підсилювачем комізму образу Калитки.

Велика кількість сюжетних ліній і майстерні переходи від однієї лінії до іншої створюють ілюзію неперервності плину життя з усім різноманіттям подій у ньому. Сцени, представлені на кону, сприймаються як окремі “кадри” цього життя, які спалахують перед очима глядача/читача, знову поринають у морок, натомість з’являються епізоди про інших героїв і так далі. Фрагментарна побудова, на думку багатьох дослідників, має чітку фольклорну основу, оскільки саме в народній творчості дія утворюється нанизанням окремих епізодів (згадаймо хоча б українські народні казки).

Також І. Тобілевич часто звертається до фольклорної за походженням традиції розриву дії вставними елементами: оповіданнями, інтермедійними сценками. За Е. Фавлером, включення вставних елемен-

тів до структури твору є плідним джерелом жанрової трансформації [19; 180]. Якщо розповідь Романа і сварки Калитки у п'єсі “Сто тисяч” виконують функцію акцентації певних рис характеру умовно центрального персонажа (як і подібні елементи в “Хазяїні” — сцена з халатом, сцена прохання Калиновичем руки Соні і т. д.), то вставна розповідь Савки про розмінювання фальшивих грошей (“Сто тисяч”) має дещо інший характер. Для І. Тобілевича в даному випадку було важливим не стільки представити події, про які розповідає Савка, скільки показати емоції, переживання героя, створити психологічну напруженість. Ні читач, ні глядач не відчули б так тонко хвилювання персонажа, якби те, про що автор змушує героя розповідати, відбувалося “перед очима” реципієнта. Події, розіграні Савкою як словесна дія, хоч об'єктивно і відбулися раніше, переживаються персонажами як цюхвилинні, бо для них — суб'єктивно — вони дійсно відбуваються тут і зараз. Розповідь Савки тому стає майже сценою у сцені, тож вставні елементи є джерелом жанрової трансформації, ще більше ви-яскравлюючи її монтажність і жанрову поліфонію.

Монтаж дещо іншого характеру маємо у п'єсі “Хазяїн”. На це звертає увагу і відомий театрознавець Анна Липківська, наголошуючи на принциповій різниці між дійсно позафабульними п'єсами і п'єсами з “розрідженою”, обмеженою фабулою: “Вододіл” лежить, так би мовити, “посередині біографії” — між “Ста тисячами” (1889) та “Хазяїном” (1900), схожими за типом героя та проблематикою, але відмінними за сюжетними пріоритетами” [12; 185]. Якщо в “Ста тисячах” інтрига з купівлею фальшивих грошей проходила тлом решти подій і її домінування над іншими сюжетними ходами було досить відчутним, то в “Хазяїні” домінуюча сюжетна лінія, інтрига як такі відсутні зовсім.

Ще до виходу головного персонажа читач дізнається про нього від різних людей з його оточення, тобто, експозиція характеру чітко прослідковується: “у нього честь — перше всього!” [10; 110], “нового купувать не хоче, а від цього халата і від кожуха, повірите, смердить! Он як люде багатіють!” [10; 109], “Терентій Гаврилович як побачить, що таку дорогу вещь можна купити задешево, скажуть, за безцінь — зараз і купить!” [10; 111], “І сам хазяїн наш всіх навчає: з усього, каже, треба користь витягати, хоч би й зубами прийшлося тягнути — тягни!” [10; 110]. Останні слова 1 дії підводять ризику під усім сказаним: “Ах

ти... хазяїн, та й більш нічого!" [10; 127]. Але якщо з експозицією характеру і виходом героя на сцену все як у класичній п'єсі, то про експозицію подій говорити складно, оскільки сюжетна основа відсутня. Умовно, ява II — зав'язка подій, пов'язаних з купівлею Феногеном для себе землі, щоб перейти на власне господарство, ява V — дочка і дружина Пузиря затівають маленьку хитрість, щоб Терентій Гаврилович нарешті обновили свій халат, і в цій же яві вводиться поширений літературний мотив — кохання Соні до Калиновича і спротив батька благословити шлюб, ява VI — зав'язка афери зі взяттям овець "на випас", явою VII починається серія заходів, спрямованих на економію витрат на зарплатню робітникам і т. д.

Автор, беручи за відправну точку класичну фабульну схему, де наявні чітко означені експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, поступово відходить від неї, утворюючи п'єсу з нелінійною композицією, у центрі якої — саме життя. Так, у структурі п'єси важко, майже неможливо, виокремити суто комічні і суто трагічні сцени. Однак присутність обох начал — трагічного і комічного — не викликає сумніву. Розповідь Феногена про кожух Терентія Гавриловича, історія з халатом, сватання Калиновича до Соні за участю Золотницького — кожен із цих епізодів комічний "на поверхні" і одночасно трагічний при глибинному розгляді. А фарсово-буфонадні сцени, якими насичена п'єса (сутичка Феногена з юрбою робітників, ява II, дія 2; суперечка Феногена і Ліхтаренка, ява XI, дія 2; сварка Пузиря із Золотницьким, ява III, дія 3 тощо) нерідко відразу ж після свого початку переводяться автором у надпобутовий план, чим комізм ситуацій руйнується. Найяскравіший зразок такого переходу — розмова Феногена з Ліхтаренком, яка починається фарсовою перепалкою двох слуг, а закінчується таким собі філософствуванням Ліхтаренка: "Бачите, колись, кажуть, були одважні люде на війні, — бились, рубались, палили; голови котились з плеч, як капуста з качанів; тепер нема таких страховин і вся одвага чоловіча йде на те — де б більше зачепить!.. Колись бусурманів обдирали, а тепер — своїх, рідних! Як на війні нікого не жаліли, бо ти не вб'єш — тебе уб'ють, — так тут нема чого слини розпускать: не візьмеш ти, то візьмуть з тебе!" [10; 140]. Цією реплікою діяльність визискувачів піднімається на рівень романтично-героїчний, відбувається мало не опоектизування економічної боротьби. Уся п'єса, фактично, будується так, що крізь

конкретно-історичний план дії раз у раз проступає узагальнено-філософський, надпобутовий. Л. Дем'янівська називала двоплановість однією з особливостей сюжетно-композиційної будови п'єс І. Тобілевича. Дослідниця називала її “подвійним драматичним конфліктом”, завдяки якому утворюється враження існування позасценічної реальності, яка є протяжною в часі і лише окремі епізоди якої показані на сцені. Тло подій, які розгортаються у Пузиревих економіях, створюють розповідь Золотницького про справи в окрузі і земські збори, проповідь Калиновича нового способу ведення господарства, скарги Соні з приводу насміхань над її родиною в гімназії тощо. Репліки окремих персонажів часто скидаються на промови, складені для виголошування з трибуни.

Надпобутовий план дії п'єси виявляється також саме завдяки явній роздробленості сюжету. Дискретність будови п'єси дозволяла представити загальний плін життя через стосунки людей, їх поведінку в конкретних ситуаціях. Завдяки монтажному способу побудови п'єси досягається потрібний психологічний ефект: у читача складається враження стрімкого розгортання подій, котрі без упину змінюють одна одну. Крім того, автор вибудовує у паралель позасценічні та сценічні події і перші, як спостерегла А. Липківська, “весь час завдають “удар” по других наче “рикошетом” [12; 186]. Власне, усі події, видовищність яких І. Тобілевич міг би вигідно використати, він відсуває за лаштунки. Сцена в земській управі, арешт Михайлова, бунт в Мануйлівці і так далі розгортаються далеко від дому Пузиря — місця дії усієї п'єси — але “рикошет” відбувається повсякчас, із невідворотною закономірністю. В уяві ж реципієнта з окремих кадрів складається суцільне полотно життя, за термінологією Н. Іщук-Фадєєвої, виникає “третій смисл” в результаті взаємодії кількох фрагментів [17; 274].

Побудова п'єси “Хазяїн” не навколо пригод головного персонажа чи особистої інтриги, а винесення на суд глядача/читача повсякденного життя економій безпосередньо визначає жанр твору, наближаючи його до трагікомедії. Саме для цього жанру, на думку дослідників, характерна двоплановість дії, за якої кінець п'єси не означає розв'язання заявлених протиріч. Трагікомічні суперечності, зауважує М. Кіпніс, у межах сценічного часу нерозв'язувані [11; 7]. Загальний план дії з його невирішеним конфліктом двох світоглядних систем привносить до комедії “Хазяїн” трагікомічний стру-

мінь. Один із рецензентів на III том “Драм і комедій” І. Тобілевича у “Київській Старині” 1903 р. відмічав: “Хозяйство — та же война. <...> Пьеса производит очень мрачное впечатление. Автор изображает в ней хозяйственную машину на полном ходу” [16; 200]. Робота цієї машини відчувається і персонажами п’єси. Про хазяйське колесо першою заговорила Соня: “Знаете, Иван Миколайович, я задыхалась перед этим великим хазяйским колесом; оно так страшно гуде і так прудко крутится, що мимо мене пролітали, мов у сні, самі тяжкі враження <...>” [10; 136]. Далі до цієї ж метафори звертається Ліхтаренко у розмові з Зозулею: “Тут колесо так крутится: одних даве, а другі проскакують!” [10; 141]. І востаннє цей фантом у репліках персонажів з’являється після звістки про повішання Зозулі. “Хазяйське колесо роздавило!” — говорить Калинович Соні [10; 143]. Більше цей вираз у тексті п’єси не фігурує, однак Я. Мамонтов пише, що у “Хазяїні” через увесь твір лейтмотивом проходить тема “хазяйського колеса”, утворюючи особливий ритм п’єси. “Автор дає можливість відчути його ритмічний рух в кожній дії, мало що не в кожній сцені”, — небезпідставно стверджує дослідник [14; 239]. При ретельному розборі сюжетної схеми п’єси нам справді відкривається цей ритм уявлюваного руху по колу. Наприкінці другої дії на сцену вибігає Харитон зі словами: “Феноген Петрович, нещастя: Зозуля повісився!” Калинович на це кидає вже згадувану репліку. Наприкінці третьої дії вбігає парубок: “Феноген Петрович, — нещастя!” Реакція Феногена закономірна: “Що там таке, хто-небудь повісився знову?” Парубок: “Хазяїн пробі кричать. Упали і не можуть піднятись”. Подібність ситуацій 2 і 3 дії очевидна, сходиться навіть словесне оформлення, тому сам собою напрошується аналогічний висновок, якого вже ніхто не вимовляє вголос: хазяйське колесо роздавило. І ще раз повторюється означена ситуація у яві XV 4 дії, коли Харитон приносить звістку про те, що робітники-бунтарі розбили Ліхтаренку голову. Три однакові ситуації наприкінці кожної з трьох дій п’єси сприймаються як оберти того невидимого колеса, яке “одних даве, а другі проскакують”. Таким чином, дія розгортається ніби по колу, що характерно для комедійного типу композиції. Однак смерть, якою завершується кожне коло, являє собою алюзію трагедійного сюжету. У цілому для трагікомедії характерні подвійна і двояка дії, що Н. Іщук-Фадєєва докладно аналізує на прикладі “Амфітріона” Плавта. Подвійність дії, за

Н. Іщук-Фадеевою, проявляється у паралелізмі на рівні персонажів (Юпітер і Амфітріон, Сосія і Меркурій), двоякість — у тому, що одна і та ж дія богами сприймається як комедійна, а для персонажів-людей є трагедійною [7; 21]. Ту ж закономірність трагікомедійного жанру спостерігаємо і на матеріалі “Хазяїна”: дія, трагічна у своїй суті, побудована за принципом комедійного кола. Крім того, дії хазяїна іронічно пародіюються поведінкою його слуги Феногена, що підкреслює їх абсурдність. Такий прийом, тобто симультанне розгортання двох різномодальних жанрових планів, Б. Брехт називав вертикальним монтажем, який протиставлявся горизонтальному — чергуванню сцен трагічного і комічного характеру. Подвійність в оцінці подій та героїв п’єси, як стверджують дослідники, породжується взаємодією та взаємопроникненням елементів трагічного і комічного, коли стає і сумно, і смішно *одночасно*. Трагічний у своїй суті конфлікт “Хазяїна” при переведенні в іншу площину — при погляді збоку, який постійно присутній у п’єсі (репліки Калиновича, Зозулі, Золотницького), починає здаватися безглуздом і смішним.

З одного боку, фрагментарна композиція, а з іншого — трагікомічний пафос п’єси зумовлюють відкритий фінал при нібито вичерпаності подієвого плану. Трагікомічні суперечності, на відміну від драматичних, зауважує М. Кіпніс, у межах сценічного часу нерозв’язувані, вони залишаються у своїй дразливій конфліктній непримиренності [11; 6]. Внаслідок цього репліки, які завершують п’єси І. Тобілевича, показують нам навіть не закінчення сюжету п’єси, а лише її умовне переривання.

Загибель Терентія Гавриловича є не розв’язанням конфлікту, а сприймається як черговий наслідок руху “хазяйського колеса”, і водночас вона підтверджує здогад читача, що рушієм дії п’єси є не Пузир і не поміщик Михайлов (його й не згадують, коли говорять про нещастя: “От що *гуси* зробили”, — вигукує лікар), а одержимість ідеєю збагачення. Причина загибелі Пузиря, не вмотивована дією п’єси, є гротескним загостренням характеру, крайнім виявом жадоби хазяїна. По суті, навіть за умови вдалого прооперування, головний герой не має майбутнього, він самовичерпується і сюжет об’єктивно не може мати продовження, принаймні з Пузирем у ролі центрального персонажа. Уся дія п’єси — це серія поразок мужика-мільйонера, прихованих від нього самого. Система, ним створена, вийшла з-під його

контролю і він сам став жертвою величезної хазяйської машини, рух якої наводить такий жах на Соню.

Таким чином, редукованість драматизму, ілюзія незавершеності дії, сконцентрованість п'єсного матеріалу навколо розкриття драматичного персонажа, а ширше — навколо розкриття ілюзій, надій, переживань персонажів і відтворення життя у всій його багатогранності і мінливості, у співіснуванні поряд смішного і трагічного зумовили застосування драматургом монтажного зчеплення епізодів п'єс як композиційного принципу. Розглянувши означені дві комедії І. Тобілевича, можемо зробити висновок, що, з огляду на їх композиційні та змістові особливості, можемо спостерігати їх рух від комедії до трагікомедії з елементами фарсу, сатири чи мелодрами.

Список використаних джерел

1. Балухатый С. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики: Сборник статей. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. — С. 30–79.
2. Бергсон А. Смех. Сартр Ж. — П. Тошнота. Симон К. Дороги Фландрии. — М.: Панорама, 2000. — 608 с.
3. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. — К.: Мистецтво, 1947. — 327 с.
4. Дем'янівська Л. Іван Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Життя і творчість: Навч. посібник. — К.: Либідь, 1995. — 144 с.
5. Іваненко Ю. Жанри драматургії Тобілевича // Театр. — 1937. — № 7. — С. 24–29.
6. Іваненко Ю. “Паливода XVIII сторіччя” в театрі ім. Саксаганського // Театр. — 1937. — № 8. — С. 17–18.
7. Ишук-Фадеева Н. К проблеме драматического героя, “действующего и деятельного” // Драма и театр: Сборник научных трудов. — Тверь: Тверской государственный университет, 2005. — Вып.5. — С. 19–27.
8. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах. — Т. 1. Драматичні твори / Упор., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. Л. Ф. Стеценка. — К.: ДВХЛ, 1960. — 496 с.
9. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: В 3 т. — Т. 1. Драматичні твори / Передм. П. М. Киричка, упор. П. М. Киричка та Л. Ф. Стеценка, прим. П. М. Киричка. — К.: Дніпро, 1985. — 439 с.
10. Карпенко-Карий І. К. Хазяїн: Драматичні твори / Худож. — оформлювач А. С. Ленчик. — Харків: Фоліо, 2006. — 317 с. — (Укр. класика).
11. Кипнис М. Трагикомедия как жанр драматургии: Генезис и особенности развития: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1990. — 22 с.

12. Липківська А. (Г.) К. Світ у дзеркалі драми. — К.: Кий, 2007. — 356 с.
13. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія. — Одеса: Астропринт, 2006. — 352 с.
14. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. (Карпенко-Карий). Твори в 6 т. — Т. 6: Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали / Ред. Я. Мамонтова. — Харків. — К.: Література і мистецтво, 1931. — С. 145–251.
15. Павис П. Словарь театра / Пер. с. фр.; Под ред. Л. Баженовой. — М.: ГИТИС, 2003. — 516 с.
16. П. Г. Иван Тобилевич (Карпенко-Карый). Драмы и комедии. Том III // Киевская Старина. — 1903. — Кн. 6. — С. 197–202.
17. Фадеева Н. Трагикомедия: теория жанра: Дис. ... доктора филол. наук. — М., 1996. — 298 с.
18. Чорній С. Карпенко-Карий і театр. — Мюнхен — Нью-Йорк, 1978. — 176 с. (Український вільний університет. Серія: Монографії. — Ч. 26)
19. Fowler A. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. — Oxford: Clarendon Press. — 1982. — 357 p.