

Таїсія Оладько



ЖАНРОВА МОДАЛЬНІСТЬ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИНЦИП У КОМЕДІЯХ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються закономірності перебудови сюжетної та композиційної структури драми в цілому і комедії зокрема в кінці ХІХ — на початку ХХ ст., а також зв'язок цих процесів з жанровими змінами комедії.

Ключові слова: комедія, композиція, можливий сюжет, літературнення, фрагментарна композиція.

It is investigated in the article the mechanisms of rebuilding of the plot and compositional structure of drama, especially comedy in the end of XIX — beginning of XX century, and also the connection between these processes and genre changes of comedy.

Key words: comedy, composition, probable plot, literaturization, fragmental composition.

Протягом другої половини ХІХ — початку ХХ ст. в українській драматургії загалом і комедіографії зокрема на рівні сюжету і композиції відбуваються суттєві зміни. Потребою у матеріалі для постановок численними на той час українськими трупами зумовлюється висока активність письменників-драматургів. Репертуар українського театру збагачується як за рахунок художньо довершених, так і за рахунок “драморобних” текстів, писаних антрепренерами, режисерами і акторами театру. Крім М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, Л. Яновської, Л. Старицької-Черняхівської українську драматургію другої половини ХІХ — початку ХХ ст. творять і маловідомі на сьогодні В. Товстонос, Г. Ващенко, А. Кашенко, М. Левицький, В. Овчинников, А. Володський, В. Самійленко, О. Грабина та багато інших драматургів. Сюжети писаних ними комедій і драм не відзначалися оригінальністю і оберталися переважно навколо любовної проблематики. Від драматурга до драматурга переходили одні і ті ж *фабульні схеми* (у 1905 р. з'являється комедія М. Сластина “Гроші”,

а в 1908 р. М. Кропивницький закінчує комедію “Старі сучки і молоді парості”, яка за рядом сюжетних ходів дуже близька до комедії М. Сластина; комедія С. Зіневича “Пан Штукаревич, або Оказія, якої не бувало” (1920) на рівні фабули подібна до “Мертвеца-шалуна” (1840) Г. Квітки-Основ'яненка), *типи персонажів* (тип крутія-жартівника розроблявся І. Тобілевичем у “Паливоді ХVІІІ століття” (1893), С. Зіневичем у “Пані Штукаревичі, або Оказії, якої не бувало” (1900), А. Володським у “Панні Штукарці” (1907), Д. Грицинським у “Паничі Штукаренку” (1910) тощо). Драматурги вдавалися — часто через цензурні утиски, але не тільки — до перероблення власних п'єс (Г. Бораковський — “Оказія з пампушкою” (1886), “Старі до молодих не підгортайтесь” (1890); І. Тобілевич — “В пору приїхали” (1886), “Чабан” (1892), “Бурлака” (1897)) і *ліричних та епічних творів* інших письменників (“Невольник. Драматичні малюнки у 5 одмінах. Перероблено з поеми Т. Шевченка” (1872), “Пропава грамота. Фантастична комедія-оперета... Сюжет позичений у М. Гоголя” М. Кропивницького (1897)), перекладів.

Популярні серед драматургів сюжети були переважно фольклорного й інтермедійно-дельартівського походження — це різні варіації на теми любовного трикутника (“Повернувся із Сибіру” Л. Яновської, “Оказія з пампушкою” Г. Бораковського), силування до шлюбу з нелюбом (“Панич Штукаренко” Д. Грицинського), нерівного шлюбу (“Не зрозуміли” Д. Марковича), приборкання норавливої дружини чи норавливого чоловіка (“Конкурс на мужа” Л. Лопатинського). Все це робило репертуар українського театру досить одноманітним і клішованим. С. Єфремов писав з цього приводу: “Кохання під усякими соусами та з усякими присмаками, властиво позверхові переживання та пригоди закоханої пари — ось що було немов якимсь колом зачарованим, з якого не мали сили вибитись українські драматурги старшої генерації. Витворились навіть були шаблони, до яких автори приміряли свої створіння, не шукаючи справжньої психологічної глибини, про загальнолюдські та індивідуальні риси своїх героїв не дбаючи. Неглибокі змістом, одноманітні формою, бідні на внутрішню акцію — ті твори могли держатись на сцені тільки через те, що були закрашені гарними етнографічними малюнками” [3, 48].

Проте, як зазначає Н. Малютіна, “починаючи від сценічної діяльності трупи М. Кропивницького (1882–1883) і її оновленого складу

(1885–1888) <...> у побутово-етнографічному музично-видовищному театрі помітно заявляє про себе явище “олітературнення” драматургії, усвідомлення її художньої вартості передусім як тексту” [6, 6]. У дев’яностих роках, за спостереженнями Д. Антоновича, “вимоги до театру почали досить сильно мінятися, щоби з початком двадцятого віку зовсім рішуче одмінитися. Це був час, коли література опанувала театром, коли виступили в ролі драматургів письменники, що не були безпосередніми діячами театру, але були високо обдарованими іноді геніальними письменниками” [1, 190]. “Олітературнення” драматургії виявляло себе крім іншого в тому, що видовищність починала цінуватися все менше, а дійсний реалізм вбачали не в ретельному виписуванні побуту, а в напівтонах і зображенні внутрішніх порухів душі персонажа.

Вже починаючи з 90-х років XIX ст. відбуваються суттєві зміни у тематиці комедійних творів, що неминуче відобразилося і на їх сюжети: до особистісних колізій додаються громадські, серед дійових осіб з’являються резонери-просвітники, благородні пани-ліберали, п’єси насичуються дискусіями на морально-етичні, світоглядні теми. При цьому особистісні колізії не зникають цілком, а відсуваються на другий план, виступаючи своєрідним композиційним каркасом п’єси. У результаті таких змін наголос переходить з зовнішньої події на внутрішню акцію, тобто стає важливо не так, що відбувається, а як ці події сприймаються персонажами і впливають на їх внутрішній стан: “конкретна ситуативність нового сюжету має не емпірично-побутовий, а художньо-моральний характер” [7, 291]. В основу сюжетів комедій кінця XIX — початку XX ст. кладуться ті ж фабульні схеми, що розроблялися й раніше, але співвідношення зовнішнього і внутрішнього планів дії суттєво змінюється. Так, у двох комедійних жартях — “Мертвец-шалун” (1840) Г. Квітки-Основ’яненка і “Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було” (1900) С. Зіневича — обіграється однакова ситуація: чоловік приїжджає у провінційне містечко, щоб одружитися, раптово помирає, потім воскресає (у Г. Квітки-Основ’яненка друг померлого видає себе за нього воскреслого) і тут відбувається ряд фарсових ситуацій і непорозумінь. Обидві комедій-жарти мають дві дії, але у Г. Квітки-Основ’яненка звістка про смерть нареченого звучить у першій репліці п’єси і втітки “мертвця” починаються вже з 3 яви 1 дії, а у С. Зіневича уся перша дія є затягнутою

експозицією подій і характерів і лише у другій починаються перипетії навколо оживлого трупа. С. Зіневич у 1 дії подає ряд комедійних ситуацій, у яких розкриває характери персонажів, а також намагається психологічно вмотивувати те, що наречений прийшов у дім Пльондри один, без сватів, і опинився сам у порожній хаті. Раптова смерть пояснюється великою кількістю випитої міцної горілки на порожній шлунок. Згода дівчини Варвари одружитися з людиною в літах, якої вона ніколи не бачила, мотивується її бажанням вирватися з батьківського дому, де чути лише нестерпні для неї сварки і гризню. Мотивування вчинків персонажів задля надання п’єсі правдоподібності суттєво відрізняє комедіографію кінця XIX — початку XX століття від попереднього етапу розвитку драматургії, коли вчинки персонажів не потребували мотивації.

У комедії Л. Яновської “Дзвін до церкви скликає, та сам у їй не буває (Лісова квітка)” (1900) молодий панич Андрій, прикриваючись ідеями народолюбства і бажанням допомогти голодуючому люду, збирається покинути заручену з ним Орисю й одружитися з багатого Людмилою. Андрій видає свій вчинок за принесення кохання в жертву заради здобуття грошей для підняття села. П’єса насичена діалогами-дискусіями, проголошенням програм з розбудови і просвіти села, ідеологічними викладками, лірико-патетичними монологами тощо. Ситуація подвійного (навіть потрійного, тому що Андрій залицяється ще й до лісничової онуки Зіньки) женихання стає лише приводом до диспутів і вигідним каркасом для розгортання дії у сфері ідей. Як авторитетно зауважує С. Бройтман, “ще у XIX ст. внутрішні душевні порухи героя слугували обґрунтуванню і підготуванню внутрішньої дії. Але в неklasичній літературі зовнішня дія починає втрачати переваги над внутрішньою. Більше того, зовнішні дії самі часто слугують лише поштовхом до звільнення внутрішнього процесу, в якому зосереджується головний інтерес сюжету” [7, 294]. Ще яскравіше словесна дія заступає собою вчинки у п’єсі М. Кропивницького “Скрутна доба. Малюнки у трьох одмінах” (1906). П’єса починається з розмови слуг про близький погром панського маєтку і закінчується його нездійсненням через миролюбний настрій пана. У п’єсі фактично нічого не відбувається, головна увага зосереджується на рефлексіях персонажів щодо можливого погрому і на з’ясуванні справжнього морального образу селянства. Як відомо, прояснення ситуації, яка склалася ще до

початку дії п'єси, є ознакою драми. Відтак у даному випадку можна говорити про драматизацію комедії.

Зменшення кількості подій і те, що самі ці події — це “нездійснені або мінус-дії” [7, 294] веде за собою включення до комедій зламу століть так званого “можливого сюжету” [7, 296]. Мінімальні умови “можливого сюжету” — введення традиційних мотивів, у яких очікування не виправдовуються подальшим розвитком подій, — виконуються, наприклад, у водевілі Г. Бораковського “Як на лобі роги ростуть” (1886). Фабула цього водевілю — та ж, що й у “Москалі-чарівнику” І. Котляревського, “Кумі-мірошнику” А. Володського, “Коханцях-шкодниках” С. Воронки тощо: дружина відправляє з хати чоловіка, приймає коханця, чоловік раптово повертається, дружина виявляє увесь свій хист, щоб уникнути скандалу. Однак у водевілі “Як на лобі роги ростуть” покинути хату чоловіка змушує не дружина, а намір їхати з сином-дурнем на чужий хутір висватати йому наречену. Батько навчає сина, як поводитися, щоб дівчина не запідозрила його дитячого розуму, син же слухає вказівки, сидючи на підлозі з макітрою каші і смакуючи її прямо з макітри рукою. Очікування подальшого розгортання мотиву жениха-дурня, як це відбувається у “Сватанні на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка, не виправдовується наступним ходом подій п'єси: батько з сином навіть не доїжджають до хутора, тому що поснули на возі і кобила звернула зі шляху.

Інший яскравий приклад комедії з “можливим” сюжетом у її структурі — “Супротивні течії” М. Кропивницького (1890-ті рр.). У першій дії п'єси селянин Гаврило звинувачує вчительку Надежду у відьмуванні, але очікуваного розгортання ця вигідна з театрального погляду сюжетна лінія не отримує, її заступає введення іншої — невинно гнаного сироти Логвина, а її у свою чергу перериває сюжетна лінія Прохора Квокчія, який силкується навчитися читати “сам із себе”. Розвиток останньої переривається введенням ще однієї сюжетної лінії — покритки Хвеньки. Таке калейдоскопічне чергування сюжетних ліній зберігається протягом усієї комедії, вони розвиваються паралельно, окрім найпершої, яка отримує продовження лише у 7-й дії III дії і на ній зосереджується увага вже до самого кінця п'єси. Та версія, що Надежда — відьма, спростовується у фіналі раціональним поясненням панни Ольги дій Надежди, які селяни сприйняли за чаклування. Таким чином, означена сюжетна лінія — “можливий”, але не

реалізований сюжет, введення якого руйнує сталість конструкції комедії. Вона завдяки цьому розщеплюється на ряд ситуацій, розв'язку яких неможливо точно передбачити. Якщо у комедії з так званим “готовим сюжетом” фінал був наперед зрозумілий і увага реципієнта зосереджувалася на тих шляхах, якими персонажі приходили до розв'язання конфлікту, то у комедії з “можливим сюжетом” інтерес глядача / читача переходить на *стан* персонажів, їх почуття, бажання і надії, які й стають джерелом комізму.

Поступово сюжетотвірною закономірністю в українській драматургії стає не мотив, який належить за своєю природою до фабульного ряду, а зсередини зумовлене ставлення героя до дійсності — ситуація. Наприклад, Богун Олександр Опанасович, центральний персонаж комедії Д. Марковича “Не зрозуміли” (1894), — це популярний на зламі століть тип “доброго пана”, ліберала-просвітника, який бажає вивести селян з п'їтьми невігластва і невмілого господарювання. Він помилково приймає свій народолюбний настрій за кохання і одружується з простою дівчиною Оксаною, вона ж не перестає відчувати “соціальну прірву” і чекає відповідної поведінки й від чоловіка-пана. Контраст між очікуваним дівчиною і реальним укладом їх “панського” життя стає причиною непорозуміння між молодятами. Не довіряють доброму паничеві й односельці, тому, втративши громадські гроші через аварію корабля, він і не сподівається на розуміння людей та мало не кінчає життя самогубством. Сюжет комедії міцно закорінений у характері Богуна: варто замінити центрального персонажа і зміниться сюжет.

Передбачуваний реципієнтом розвиток сюжетотвірної ситуації, заданої від самого початку п'єси, і в цій комедії не збігається з дійсним розвитком подій, що є сутністю сюжету-ситуації: традиційні мотиви знаходять у драматургії кінця XIX — початку XX ст. нове вирішення. Герой-інтелігент все частіше буває представлений як неспроможний змінити щось на краще і його просвітницькі ідеї залишаються не більше, ніж резонерством. Зразком розвінчування “ілюзії щодо просвітницьких намірів псевдоінтелігента” можуть бути, як вважає Н. Малютіна, мелодрама М. Старицького “Не судилось” (“Панське болото”), комедія Л. Яновської “Дзвін до церкви скликає, та сам у їй не буває (“Лісова квітка”)), водевіль Олени Пчілки “Світова річ” [6, 8].

Зовнішня дія у такого роду п'єсах уже невіддільна від внутрішньої, а при характеристиці подій неможливо відвернути увагу від особистісного моменту. Джерелом конфлікту таких п'єс стає розлад людини з самою собою, а отже і з усім світом.

Богун. <...> люди, громада — чужі. Усі... Усі відхилились від мене, і я один, один на розпутьті! <...> Що ж мені робити, що ж? Одно тільки... Заснути-умерти (*бере револьвер*) [2, 159].

Такий конфлікт, за С. Бройтманом, не може бути вирішений ніякою зовнішньою дією — “тут необхідна внутрішня дія особистісного самовизначення” [7, 295]. Але особистісне самовизначення у цій художній системі частіш за все виявляється нереалізованою можливістю і набуває форми конфлікту між бажаним і дійсним. “Ви не зрозуміли, чого я хочу, не знаєте мене, і я... я вас не знав!” — такими словами Богуна і презиранням спантелених селян закінчується комедія “Не зрозуміли”. Подібним фіналом підкреслено: *взаєморозуміння* і *саморозуміння* так і не відбулося.

При переведенні акцентів на внутрішні переживання персонажів самі події закономірно відсуваються на периферію і перестають бути виразником дійсного драматизму життя. “Подія як основа традиційного драматичного сюжету перестає бути жанровою метою п'єси, досягнення якої приводить до розв'язки”, — пише Н. Іщук-Фадєєва про неарістотелівську форму драми, що домінувала на зламі століть і для якої “важлива не стільки подія, скільки її сприйняття героями” [4, 53]. Цим спричиняється фрагментарність композиції, відсутність єдиної сюжетної лінії у п'єсі і сюжетна невизначеність відкритого фіналу. С. Бройтман робить дуже важливе спостереження щодо фіналів драматургічних творів розглядуваного нами періоду: “...текст обривається — головне залишається невисловленим, намічені лише можливі лінії сюжетного вирішення, і ми повинні самі, на свій страх і ризик реконструювати ціле” [7, 183].

Через принцип сюжетної невизначеності, який, до речі, зароджується в епоху Романтизму, реалізуються закладені у сюжеті-ситуації можливості. Сюжет-ситуація “не лише індивідуально-конкретний і не вирішений наперед, він також імовірно-множинний” [7, 290]. Саме перехід від сюжету-мотиву до сюжету-ситуації, — коли рудиментарні залишки однієї структури наповнюються новим змістом і співіснують у межах одного дискурсу з зародком нової сюжетної

структури, — особливо чітко помітний у ранніх комедіях І. Тобілевича “Розумний і дурень” та “Мартин Боруля”.

І. Тобілевич у названих комедіях формально зберігає п'ятиактну структуру арістотелівської форми драми, але сюжетні лінії отримують умовне завершення до початку останнього акту. Дія комедії “Розумний і дурень”, як спостеріг Ю. Іваненко, одночасно розгортається в кількох напрямках: чесність “дурня”, шахрайство “розумного”, любов братів до Мар'яни, вагання самої дівчини, заробітки Данила. І лише останній акт зводить усі сюжетні лінії воєдино. П'ята дія — це ряд кількома штрихами накиданих розв'язок усіх сюжетних ліній: Михайло терпить поразку за поразкою у своїх аферах, Мар'яна вийшла за нього заміж і допомагає у його справах, батько Каленик і мати Горпина пожинають плоди потурання зажерливому синові (“Ні за віщо мене має... І жінку підібрав таку, як сам. Ох, ох, ох!.. Отак на старість вскоч!” [5, 184]). На довершення картини жалісного стану Каленика Михайло пропонує йому посидіти у в'язниці три місяці, щоб не платити штраф і зекономити гроші. Важливо, що більшість подій-розв'язок відбулися до початку п'ятої дії, сама ж дія тому сприймається як епілог, у якому показано життя персонажів через кілька років після подій твору. Це суттєво епізує драматургічний твір, ставлячи у центр п'єси на місце неординарної події життя як плинність. За логікою розвитку сюжету “Розумного і дурня”, співвідносного з сюжетом романтичної мелодрами, зло мало б бути покаране у фіналі, а добродішесний персонаж мав би отримати винагороду за все пережите. Натомість добродішесний Данило після пережитих поневірянь у чужих краях заради з'єднання з коханою Мар'яною, прийшовши додому, застає її заміжною за його братом. Відтак, сюжет комедії побудовано за принципом відповідності / незбігу, коли очікування реципієнта, задані традиційними мотивами, типовими обставинами, не справжуються.

Особливістю означених комедій І. Тобілевича є також їх жанрова неоднозначність, коли у структурі твору на рівні сюжету, композиції відчитуються кілька жанрових первнів і його жанр — це відношення між жанрами [7, 317]. Таку ситуацію С. Бройтман прослідковує у літературі XIX–XX століть як закономірну, іманентну ознаку доби. Тому цей період в історії літератури він пропонує називати періодом “художньої модальності”, а літературні твори вважає неканон-

нічними з точки зору жанру, жанрово модальними [7, 313]. Комедія “Мартин Боруля” побудована так, що комічне і драматичне (мелодраматичне) постійно чергуються у її структурі. Слуга Омелько з’являється на сцені кожного разу, коли Мартин “збивається” на мелодраматичний стиль або коли заговорює про дворянські порядки. Повернення до вихідної ситуації у фіналі “Мартина Борулі” (комедійна структура) фактично означає *поразку* головного героя, яку той сприймає занадто болісно як для комедійного персонажа. Акт спалення усіх “дворянських бумаг” ще більше увиразнює крах мрій і сподівань Мартина, *руйнування* вихідного положення і принципову неможливість для головного персонажа коли-небудь до нього повернутися, що виводить п’єсу за межі комедії. Конфлікт твору драматичний у своїй глибинній суті, а спроби його вирішення персонажами комічні у зовнішніх проявах. Внаслідок задіявання автором різножанрових мотивів, прийомів побудови діалогів, композиційних моделей, образи персонажів набувають об’ємності і глибини драматичних героїв.

Отож, розглянуті комедії свідчать про те, що процеси перебудови сюжетних структур в українській драматургії, зокрема комедіографії другої половини XIX — початку XX століття були непоодинокими явищами. Переведення акцентів з зовнішньої дії на внутрішню, відсування події як такої на другий план перед рефлексіями персонажів на неї, заміна аристотелівської закритої форми драми неаристотелівською відкритою, використання відкритих фіналів замість вичерпності розв’язання конфлікту, введення нереалізованих у дії комедії “можливих” сюжетів тощо в сукупності означало зміну філософії сюжету і перехід у поетиці на етап художньої модальності.

Список використаних джерел

1. Антонович Дмитро. Триста років українського театру. 1619–1919. — Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. — 273 с.
2. Бувальщина: Драми. Комедії. Діалоги. Водевіль. Українська драматургія другої половини XIX — початку XX століття / Упоряд., авт. передм., приміт. О. Ф. Ставицький. — К.: Дніпро, 1990. — 415 с.
3. Єфремов Сергій. Карпенко-Карий (Ів. К. Тобілевич). — К.: Лейпціг: Укр. накл., Б.р. — 115 с. — (Заг б-ка; 206–207). — (Літературні характеристики українських письменників; 8).

4. Ишук-Фадеева Н. И. “Три сестры” — роман или драма? // Чеховиана. “Три сестры” — 100 лет / Науч. совет по истории мировой культуры. — М.: Наука, 2002. — С. 44–54.
5. Карпенко-Карий Іван. (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.
6. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст.: навч. посіб. / Н. П. Малютіна. — К.: Академвидав, 2010. — 256 с. (Серія “Альма-матер”).
7. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. — Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М.: Издательский центр “Академия”, 2004. — 368 с.