

26–27 жовтня 2007 р. на базі Кіровоградського державного педагогічного університету імені В.Винниченка відбулася всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 125-й річниці заснування славетного театру корифеїв, перший виступ якого відбувся 27 жовтня 1872 року у приміщенні нинішнього Кіровоградського обласного музично-драматичного театру ім. М.Л.Кропивницького. Знаменно, що на сцені театру в ці дні проходили вистави театрів з різних міст України в рамках фестивалю “Вересневі самоцвіти”, і тому театральне свято стало невід’ємним компонентом програми конференції.

У роботі конференції взяли участь відомі літературознавці й театрознавці з Харкова, Черкас, Києва, Одеси, Кривого Рогу, Рівного, Ізмаїла, Кіровограда. На пленарному засіданні з доповідями виступили В.Марко, Кіровоград (“Проблема проступку і кари в українській драматургії: перегук часів. На матеріалі п’єс І.Тобілевича (І.Карпенка-Карого) “Сава Чалий”, В.Винниченка “Гріх”, М.Куліша “Патетична соната”), В.Поліщук, Черкаси (“Михайло Старицький і Марко Кропивницький: до історії взаємин”), А.Новиков, Харків (“Драматургія Марка Кропивницького: від традиційної драми до нової європейської естетичної системи”). Ці доповіді означили вектори подальшого обговорення під час засідання круглого столу. Домінантним аспектом дискусії стала проблема рецепції драматургічної спадщини корифеїв у контексті “нової драми” порубіжної доби. З різних позицій висловили свої спостереження й міркування на цю тему Г.Клочек, Л.Зубак (Кіровоград), А.Козлов, С.Ковлік (Кривий Ріг), Н.Малютіна (Одеса), Р.Тхорук (Рівне), В.Школа (Київ). Психологічні аспекти та питання поетики, критичного осмислення спадщини драматургів розглядалися в доповідях С.Михиди (Кіровоград), Л.Реви (Ізмаїл), О.Тарана (Кіровоград), О.Бєляєвої (Одеса) та ін. Проблему традицій театру корифеїв та новаторства сучасної української драми всебічно осмислив у своєму виступі голова гільдії драматургів України Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса Я.Верещак. У рамках конференції відбулася презентація останньої книжки Л.Куценка “Стежками хутора “Надія”; учасники конференції відвідали музей-заповідник І.Карпенка-Карого “Хутір “Надія”.

**Наталія Малютіна**

## **ЯВИЩЕ ЖАНРОВОЇ ІНТЕРАКТИВНОСТІ У ДРАМАТУРГІЇ І.КАРПЕНКА-КАРОГО**

Явище жанрової неоднорідності та інтерактивності різних жанрових начал у драматургії І.Карпенка-Карого виявляє складні механізми поступу драматурга до “нової драми” (соціально-психологічної драми, ліричної драми, драми ідей, драми свідомості, драми вражень). Жанрове начало мелодрами по-різному виявляє себе у трагедії “Сава Чалий” та драмі “Гандзя”, синтезуючись із трагедійним пафосом та комедійними ситуаціями, а також авторською тенденційністю й елементами художньої умовності.

Ключові слова: феномен жанрової неоднорідності, інтерактивність, нова драма, жанрове начало мелодрами, трагедія, комедійні ситуації.

*Natalya Maluyutina. The phenomenon of genre interactivity in the plays by I.Karpenko-Karyo*

The phenomenon of genre heterogeneity and the interactivity of different genre principles in I.Karpenko-Karyo's plays mark the utmost complexity of the writer's transition to the “new drama” (i.e. to the social-psychological drama, the drama of ideas and the drama of impressions). Thus the genre elements of melodrama in his tragedy “Sava Chaly” and in his drama “Gandzya” are combined with tragic pathos and comic situations as well as with the author's tendentiousness and some stage conventionalities.

Key words: genre heterogeneity, interactivity, “new drama”, genre heterogeneity of melodrama, tragedy, comic situations.

Явище жанрової інтерактивності у драматургії порубіжжя дослідники, зокрема С.Гончарова-Грабовська, розглядають не лише як процес жанрового синтезу, дифузії, мутації, а й жанрової бінарності, що веде до утворення “змішаних” жанрів трагікомедії, драмокомедії [4, 71]. Власне, це вважається одним із чинників перехідності, показових для культури зламу століть. Жанрова бінарність

спостерігалася на рубежі XVIII—XIX ст. у драматургії В.Альф'єрі, який не випадково назвав свою п'єсу “Авель” “трамелогедією”. Таке злиття елементів мелодрами і трагедії (чи історичної драми) з відчутним впливом сентименталізму відтворюється в новій якості й у 1920—1930-х роках XIX ст. (скажімо, у специфіці жанрової артикуляції ознак мелодрами у французькій романтичній драмі), а також на межі XIX — XX ст., починаючи з театру корифеїв.

Жанрово-стильова неоднорідність п'єс І.Карпенка-Карого привертала увагу критиків і літературознавців. Найґрунтовніше цей феномен аналізується в багатоаспектній монографічній статті Я.Мамонтова “Драматургія І.Тобілевича”, що була надрукована в шостому томі харківського видання 1931 року творів І.Тобілевича за редакцією Я.Мамонтова. Враховуючи рівень жанрової культури й театральні традиції доби, Я.Мамонтов спостерігає суперечність “двох душ”, властиву драматургії І.Карпенка-Карого, у кореляції романтично-побутової та реалістично-побутової театральних систем, а також у домінуванні мелодрами, до якої зараховує “з оговорками сім п'єс романтично-побутового циклю”, і комедії (“вісім п'єс реалістично-побутового циклю”) [7, 184].

Наголошуючи на розбіжності авторського визначення “драма” і власного — “мелодрама”, критик доводить наявність значного компонента мелодраматичного начала у всіх п'єсах І.Тобілевича, навіть у трагедії “Сава Чалий” та в інших неромантичних драмах. Осмислення романтично-побутового театру пов'язується у сприйнятті Я.Мамонтова з пануванням яскравої мелодрами, традиціями музично-етнографічного забарвлення. Ось чому, відходячи від світоглядно-естетичних характеристик романтизму, він називає трагедію “Сава Чалий” реалістичною з “правдивим виявленням характерів та щоденних побутових явищ” [7, 171]. Щоправда, далі він звертає увагу на поєднання в цій п'єсі ознак романтики та реалізму, маючи на увазі романтичну екзальтованість характерів і театральну піднесеність дії [7, 178].

Я.Мамонтов зауважує, що І.Тобілевич “завжди намагався поглибити мелодраматичний жанр і за рахунок суто романтичних ситуацій запроваджував побутові, психологічні та соціальні мотиви...” [7, 186]. Так, у п'єсі “Наймичка” “соціальний злочин (насильство над наймичкою) повертається в злочин... мелодраматичний (розпуста з рідною дочкою)” [7, 188]. У п'єсі “Безталанна” банальний мелодраматичний трикутник ускладнюється тим, вважає критик, що всім персонажам (за винятком Варки) драматург надає “психологічно-реалістичного характеру”. Ці зауваження суголосні міркуванням Л.Болобана, який майже одночасно у статті “Технічні прийоми драматургії Карпенка-Карого” (1928) здійснив аналіз архітекτονіки цієї п'єси. Виразну психологізацію драматичної колізії спостерігає цей критик у третій дії, насиченій психологічною грою Варки і Гната, у прийомах підготовки розв'язки, структурі діалогів, завдяки яким лише в шостій яві з третьої дії автор статті нараховує “до двадцяти переходів, змін психологічних станів”, витриманість “наскрізної дії”. Це дало підстави вважати п'єси “Наймичка” і “Безталанна” “первісними початками психологічної драми на Україні” [1, 111]. Хоча водночас розглядається й “арсенал театральних прийомів мелодрами”, зокрема мелодраматичний характер монологів героїв і сентименталізм реакцій у напружених ситуаціях.

Заглиблюючись у будову драм І.Карпенка-Карого, Я.Мамонтов у вже згаданій статті розрізняє екзогенний та ендогенний, індуктивний та дедуктивний типи драматичної композиції, які, на його думку, повторюються й варіюються: “Подібно до того, як нечітко виступають у нього [Карпенка-Карого. — *Н.М.*] типові ознаки жанру (комедію не завжди можна відрізнити од драми, а драму від мелодрами), так само невиразні й екзогенний та ендогенний, індуктивний та дедуктивний типи драматичної композиції” [7, 205].

Так, у “Безталанній” критик спостерігає екзогенний тип композиції, оскільки “Гнатові “ігра” є лише реакцією на “контр-ігру” Варчину та оточення” [7, 206]. Виразний ендогенний тип будови зауважує Я.Мамонтов у трагедії “Сава Чалий”, бо в ній головний герой активний з першої дії “як готовий ватажок”. До того ж у

цій п'єсі Я.Мамонтов виявляє індуктивний спосіб розгортання дії: “цебто од фактури до думки, од побуту і образів до сентенцій” [7, 207]. Це пояснюється, мабуть, як і в п'єсах “Наймичка”, “Безталанна”, структуруванням дії навколо центрального персонажа. Водночас у статті слушно віддається належне суто драматичній будові сюжету, особистій інтризі, динамічному розгортанню конфліктів. Міцною драматичною композицією реалістично-побутова трагедія “Сава Чалий” нагадує, на думку критика, п'єси романтично-побутового циклу (“Гандзя”, “Бондарівна”). Серед реалістично-побутових п'єс І.Тобілевича динамічною композицією вирізняються “Бурлака” та “Мартин Боруля”. Міцній композиції дії відповідає у трагедії “Сава Чалий”, за логікою аналізу критика, діалектика образу центрального персонажа, що становить “діалектику провідної думки автора”. Отже, з одного боку, відстежується ритм розгортання динамічної фабули, що притаманно трагедії, романтичній драмі, мелодрамі; з другого боку, простежується діалектика змін у переконаннях головного героя, що властиво передусім шекспірівській драмі, архітектоніка якої будується на виразних змінах стану героїв, а також комедії, трагікомедії.

Власне, спостереження Я.Мамонтова ґрунтуються на методиці дослідження типів драматургічної композиції Г.Фрейтага, який проаналізував два способи будови драми: перший, властивий німецьким драматургам і В.Шекспіру, виявляє динаміку характерів, другий, т. зв. “романський”, характеризується зображенням героїв завдяки хитро сплентеній інтризі. На матеріалі німецької драматургії і творчості Шекспіра Г.Фрейтаг доводить, що художнє відтворення історичних особистостей (героїв) відповідає аналізу характерів, які виводяться з внутрішньої необхідності дії, але з розвитком драматичної дії виникає підкорення образу ідеї, унаслідок чого виявляється несхожість між головними героями та їх прототипами.

Г.Фрейтаг зауважує, що в історичній п'єсі часто залишається нездоланна суперечність між драматичною будовою характерів і драматичною дією [див.: 3, 59]. Типу драматичної будови відповідає й архітектоніка дії: висхідна лінія зростає до кульмінаційного пункту, який за принципом контрасту переходить у трагічний момент, що зберігає єдність дії. Вчинки героя відбиваються на його долі, з цього починається пониження дії, що веде до катастрофи й розв'язки. Загальний тип архітектоніки драми мотивує й деякі зміни в будові сцен: кожен із п'яти актів набуває характеру замкненої дії, сцени складаються з драматичних моментів, ансамблеві сцени готують або завершують дію, вводиться ефект подвійної дії. Якщо в перших двох діях герой підкорював собі світ, то після кульмінації, що відбувається у третій дії, зовнішнє оточення впливає на героя, четвертий акт містить поворот дії, п'ятий — катастрофу. Розвиваючи спостереження Г.Фрейтага, О.Вальцель наголошує на асиметричній “відкритій” будові п'єс В.Шекспіра на противагу тектонічному стилю драм Гете, Шіллера, Геббеля з їх симетричною “закритою” формою” [див.: 2].

Ці попередні зауваження допоможуть розглянути жанрову природу п'єси І.Карпенка-Карого “Сава Чалий”, за авторським визначенням — трагедії, не лише з погляду її змісту, а й форми.

П'єса “Сава Чалий” складається з п'яти дій. Перша, що розпочинається масовою народною сценою й увиразнює гіперболізоване прагнення народної помсти й бажання слави Сави Чалого, містить десять яв. Своєрідною кульмінацією можна вважати зізнання Чалого: “О, коли б я мав тепер сто рук і в кожній зміг тримати десять шабель, щоб заплатити гордині і покарати її пиху, то і тоді б, здається, ще не вдовольнився. Ну, брате, або дома не бути, або слави добути!” [11, 166]. Це зізнання окреслює сферу трагедійної ситуації. У другій дії, яка складається з восьми яв, дія за принципом перехресного чергування переноситься в палац Потоцького, протиставлені постаті шляхтичів Жезницького і Шмигельського. Подібно до історичних драм Шекспіра, з метою контрастивного зіставлення у структуру дії вводиться комедійна інтермедія з пані Качинською, яка увиразнює сприйняття Потоцьким непересічної особистості Сави Чалого. Дія в цьому акті не просувається вперед, створюється враження певної ретардації, яка дозволяє зрозуміти відмінність

позицій героїв, неоднозначність характеру Шмигельського тощо. Третя дія п'єси розбивається на три картини. Перша містить вісім яв, друга — одну кульмінаційну яву — діалог Чалого зі Шмигельським, у третій картині — п'ять яв. Зауважимо, що подібне розбивання дії на окремі фрагментарні епізоди-картини спостерігаємо в романтичній драмі В.Гюго. Так, найподібніша до мелодрами драма В.Гюго “Анжело, тиран Падуанський” складається з трьох дій-днів, третя дія розпадається на три формально не пов'язані між собою картини, об'єднані за монтажним принципом. Низку ніби вихоплених із життя епізодів розкривають характери і звичаї середовища (відтворюються процеси драматичного розкриття сутності різних персонажів), саме стикування картин утворює рух драматичного напруження.

Загалом, як зазначив ще Ю.Іваненко, історичні мелодрами І.Карпенка-Карого (“Бондарівна”, “Гандзя”) “сповнені прийомами романтичного театру Гюго”, “дійові особи розподілені за основними амплуа мелодрами,.. використано характерні засоби мелодрами: “тут і плутанина, інтрига, змови, викрадення, підкупи...” [6, 277]. Критик також убачає близькість трагедії “Сава Чалий” до історичних мелодрам завдяки загостреній дії, засобам пригодницької драми та музичності мови [див.: 6, 27].

Перша картина третьої дії драми “Сава Чалий” складається з восьми яв (тобто за обсягом це повноцінна дія). У перших чотирьох явах, що побудовані як масові сцени в середовищі запорожців, акцентовано повагу козаків до Сави і з'ясовуються подробиці повернення Зосі додому. Драматичне напруження викликає звістка про лист із Січі наприкінці четвертої яви. Але сцена читання й коментування листа в шостій, сьомій, восьмій явах переривається діалогом Сави зі Шмигельським, який підносить чесноти Сави, і вони братаються. Шмигельський запевняє Саву в тому, що його кохає панна Зося, і це налаштовує Чалого на повну довіру. Ця ява, хоч і абсолютно статична, допомагає зрозуміти мотиви подальших вчинків Сави. Слід погодитися з твердженням Ю.Кміта про те, що ми не знаємо мотиви зради Сави [7, 19]. Вочевидь, відсутність однозначної мотивації рішень героя також викликана концепцією драматичної дії І.Карпенка-Карого, спробою врівноважити характеристики дійових осіб і розвиток інтриги, що суттєво впливає на жанрову природу п'єси.

У шостій яві за принципом антитези протиставлено позиції Сави і Гната, і це створює умови непримиренного конфлікту прагнень героїв.

*“Чалий. Брате! Ти тільки мстити хочеш, а я прогнать всі кривди хочу з України, щоб не було потім причини нам кров братерську знову й знову проливать!”* [11, 202].

Наступні дві яви за принципом градації подають зростання обурення Гната, а також реакцію запорожців на лист, що призводить до вибуху протесту й вимоги козаків обрати Гната Голого отаманом. Отож наприкінці першої картини спостерігаємо пожвавлення драматичної дії, яка поки що розвивається по висхідній лінії.

Друга картина складається з однієї яви, в якій відбувається кульмінація “внутрішньої” дії: унаслідок переконань Шмигельського Чалий пристає на умови Потоцького, хоча до останнього сумнівається у шляхетності свого вчинку. Ці вагання передаються кульмінаційним монологом Чалого, кожна репліка якого складається з риторичних окличних речень.

*“Чалий. ...Що ж мені тепер робить?.. Чи й мені сидіть на човні, щоб разом з другими втопитись, а чи боротись з хвилею і власними руками достати берега другого?.. Боротись! Боротись!.. Коли стерно із рук моїх однято і другому до рук оддано і бачу я, що човен поведуть на миминучу гибель, — я кидаю свій човен і виплину на другий берег сам! Так, так! На берег, на другий берег! І там ми будем рятувати: віру, народ і край від нової руїни! Давай сюди Потоцького умови! Я... іду! (Бере листа). Там кохання, там слава мене жде!..”* [11, 222].

Цей монолог не так увиразнює процес визрівання рішення Чалого, як передає його реакцію на обрання частиною запорожців Гната Голого своїм отаманом. Суперечливість натури Сави дається взнаки в його одночасному прагненні порятунку України, а поряд з тим кохання і слави. Остання обіцянка спокутувати гріх кров'ю

витримана у традиціях романтичної драми (можна провести аналогії з монологами Карла Моора з драми Ф.Шіллера “Розбійники”).

Третя картина, що складається з п'яти яв, розгортається в палаці Потоцького. Згідно з традиціями шекспірівської драми набуває розвитку інтермедія між паном Яворським і пані Качинською, яка нагадує комедійні ситуації “Приборкання норавливої” В.Шекспіра. Діалог між паном Яворським і Жезніцьким влітає у драматичну канву побічну лінію сподівань Жезніцького на шлюб із панною Зоєю. П'ята ява містить вирішальний поворот у зовнішній дії: Сава Чалий пристає на умови Потоцького й бере шлюб із Зоєю. Ця ява загалом витримана в мелодраматичних вимогах: увиразнено романсове протистояння суперників Жезніцького й Чалого, а також їх реакції на рішення Зосі. Спостерігається наростання дії, яка посилюється психологічним збудженням Сави Чалого. Драматург прагне зберегти єдність дії в передачі руху свідомості героя. У п'ятій дії, що складається з п'ятнадцяти яв, чергуються короткі яви на кілька реплік, в яких розкривається нагнітання тривоги, муки сумління в душі Сави Чалого, і розлогі монологи героя. Уся дев'ята ява – це монолог Сави, що передає суперечливі передчуття й міркування героя, до того ж звинувачення себе в діях на користь шляхті змінюються переконанням у тому, що “треба припинити дику волю гайдамацьку, поки не захопив цей рух увесь народ!..” [11, 286]. Непевність психологічного стану героя дається взнаки у видіннях (передчуттях смерті). Зокрема, йому ввижається образ Шмигельського. Суперечливість душевних рухів Сави, однак, не створює властивої трагедії драматичного напруження, зумовленого єдністю трансцендентного й раціонального у виявах волі героя. Відсутня мотивація динаміки станів героя, що характеризує шекспірівські драми.

У розв'язці артикулюється раціональна мотивація покари, що її як романтичний месник здійснює Гнат Голий з козаками. Водночас у присуді Гната увиразнено мотивацію романтичної драми (трагедії) з її колізією обов'язку й почуттів: “присягу ту зламав ти, брате, тепер вона тебе вбиває!” [11, 294]. Каяття Чалого “Я смерть прийняв за рідний край... Я кров'ю змив свою вину...” (4, 294) не викликає у глядача відчуття трагічної помилки, провини, катарсису, оскільки виникає суперечність між трагедійною ситуацією та негероїчним характером Сави. На підтвердження того можемо навести деякі спостереження театральної критики, яка відізналася на постановку п'єси режисером Ф.Лопатинським у театрі “Березіль” 1927 року. Сам Ф.Лопатинський наголошував, що п'єса задумана трагедією й поставлена в умовно-реалістичному плані без підміни його “неореалізмом” (мається на увазі, очевидно, натуралізм) [8, 15]. У рецензії на постановку Ж.Гудрон звертає увагу на психологічну мотивацію зради героя й зауважує, що в постановці “Березоля” Сава розвінчується, адже мотивом зради стає вражене честолюбство. Це досягається заглибленою індивідуалізацією характеру Сави [5, 4].

Аналізуючи жанрову природу п'єси І.Карпенка-Карого “Сава Чалий”, ми, безумовно, спираємось на сталу літературознавчу традицію, згідно з якою дослідники, починаючи з оцінок І.Франка, кваліфікували цей твір як соціально-історичну трагедію. Ґрунтовними є спостереження Л.Дем'янівської та Л.Мороз. Основними аргументами, що доводять трагедійну природу п'єси, Л.Мороз вважає трагедійність внутрішнього конфлікту Сави Чалого, тип цього персонажа й характер стилізації фольклорної колізії, що асоціюється з міфогенністю подій у трагедії. Посилаючись на відому працю О.Борщаговського, дослідниця наголошує на тому, що, коли в п'єсі М.Костомарова “Сава Чалий” герой стає жертвою честолюбства, власної пихи, то у драмі І.Карпенка-Карого конфлікт набуває характеру морального імперативу між внутрішньою свободою та зовнішньою необхідністю: “Основою трагізму образу Чалого є нерозв'язана внутрішня суперечність між його суб'єктивним бажанням зробити добро для свого народу та об'єктивною неспроможністю цього поривання...” [8, 171].

Така історико-соціальна детермінація “моральної загибелі” героя переконує Л.Мороз у правомірності означення жанрової природи п'єси як “соціально-історичної трагедії”. Далі, спираючись на висновок Г.-В.-Ф.Гегеля про роль

трагічного характеру та колізій, яким він підвладний, дослідниця слушно зауважує: “Не завжди наявність того й другого є підставою для визначення жанру твору, часом вона служить лише для констатації трагедійного пафосу” [8, 174]. Запропоновані нами уточнення та інші ракурси бачення передусім стосуються аспектів кореляції змістового плану драми та її структури. Можливо, тут виявляється певний дисонанс.

Випадковість трагічної помилки Сави Чалого виявляється не лише на рівні пафосу висловлювань, а й у структурі дії. Відсутня, на наш погляд, і основна ознака структури романтичної трагедії: слово трагедійного героя, за міркуваннями Ф.Шіллера, має створювати метафізичну мотивацію вчинків. Ідеться передусім про пошук свободи як внутрішній імператив героя. Як уже зазначалося, мотивація вчинків героя несподівана, виявляє суперечливість його натури, що аж ніяк не відповідає цілісності трагедійного борця за волю романтичної трагедії.

Вочевидь варто, як це робить польська дослідниця романтичної трагедії М.Півінська, виокремити філософське уявлення про іманентність трагізму, що екзистенційно переживає в собі романтичний герой. Це насичує передусім пафос драматичного висловлювання, і жанрові, зокрема структурно-естетичні, ознаки трагедії, які зберігають відповідність канону аристотелівської трагедії (наслідування подій із життя богів або героїв, зв'язок із міфом, перипетію, в основі якої зміна щастя нещастя героя, пізнання героєм фатальної провини й жертвопринесення, переваги подієвості (фабули) над зображенням характерів, катарсис як реакція глядачів).

У розвитку драматичної дії п'єси І.Карпенка-Карого “Сава Чалий” помітні мелодраматичні сюжетні лінії інтриг шляхтича Шмигельського та розпізнавання в собі зрадника Савою Чалим. У розв'язці Сава Чалий намагається підтвердити право на оборону лицарської честі, хоча у сприйнятті народу (Гната Голого) ця героїчність руйнується (тому й відмовлено Саві у праві на поєдинок честі). Гнат Голий наголошує на тому, що вбиває Саву побратимська присяга (“Присягу ту зламав ти, брате, тепер вона тебе вбиває!”). Каяття Чалого (“Простіть... Я смерть прийняв за рідний край... Я кров'ю змив свою вину...”) не формує у глядача (читача) катарсичного переживання. Покарання це позбавлене будь-якого трансцендентного характеру й духовного тріумфу трагедійного героя.

Натомість у розвитку дії простежуються жанрові ознаки мелодрами: зв'язок із казкою — побратимство Сави і Гната, клішованість дії, причинно-наслідкова лінійність подій, випадковість помилки героя, конфлікт набуває характеру зіткнення почуттів, особистих переживань героя з обставинами.

Зберігається принцип контрасту: в останній репліці Сава Чалий розкається у власній помилці. Так герой через обставини змушений діяти проти своєї совісті, що й складає основну тему мелодрами: порушення звичних зв'язків у людських стосунках і житті.

Авторський намір створити трагедію відчутний передусім у стилізації міфогенної природи образу Сави (“*Шмигельський*. Це міф, ясновельможний пане. Певно, кожний ватажок навмисне Чалим себе зве”) зустрів опір самого драматичного слова, яке втрачає ознаки сакриту: слово не набуває тої буттєвої теургійної сили, як у драматичних поемах Лесі Українки, що і створює метафізичну перспективу трагедії. Отож видається, що цей архітвір нашої літератури виявляє жанрову інтерактивність ознак романтично-реалістичної драми (трагедії) і мелодрами.

Визрівання трагедійної концепції у драматургії І.Карпенка-Карого свідчило про пошуки глибинних зв'язків між психологічно роздвоєними характерами та культурно-історичними змінами в соціумі й моралі, що у глядацькій (і ще більше читацькій) уяві викликало ознаки соціально-психологічної драми або драми ідей, а також драми свідомості (вражень), яка містила узагальнюючі авторські аналогії, схожі до символізації або ж алегоризації візії. Хоча, безумовно, цілісність драматичної дії в п'єсах “Бондарівна”, “Лиха іскра поле спалить і сама щезне”, “Гандзя” забезпечувалася ефектними мелодраматичними сценами й тим прогнозованим враженням, яке вони справляли на публіку. Як свідчать листи І.Тобілевича, він

покладав надію на яскраві повороти інтриги, фабульні кліше, сценічність епізодів. Можна простежити певний зв'язок між трагедією “Сава Чалий” і написаною через три роки “драмою з часів руйни” “Гандзя”. Об'єднує ці дві п'єси, за спостереженнями Ю.Іваненка, історична тематика, романтика січового товариства, мелодраматичні прийоми викрадення, помсти, трагічні фінали [6, 26, 27]. В обох п'єсах відчутно намір драматурга виявити наслідки історико-культурної зміни соціуму, що відбуваються на руйнуванні особистості. Цей концептуальний зв'язок автор намагався втілити у видовищній формі мелодрами. Варто прислухатися до міркувань з цього приводу Я.Мамонтова, що проаналізував задум та реалізацію драми “Гандзя”: “В сюжетній основі цієї п'єси теж тема кохання, але І.Тобілевич, як було зазначено раніш, намагався за зовнішніми подіями п'єси та реальними персонажами її подати національно-історичну концепцію і персоніфікацію певних ідей (персональні рахунки гетьманські та пристрасті довели Україну до загибелі). Не вдався цей замір нашому драматургові, бо не було в нього потрібних для цього мистецьких засобів (символічного звучання реального персонажу), але самий замір – дуже характерний для нього” [7, 189]. Згадуючи зміну авторських жанрових підзаголовків до “Гандзі” (“повість з часів руйни”, “драматична хроніка”, урешті-решт, “драма”), Я.Мамонтов пояснює рух драматичної концепції певним опором І.Карпенка-Карого “театральній романтиці”, вульгаризованому мелодраматизму. Типово мелодраматичний сюжет виборювання призначеної гетьманом Дорошенком у подарунок турецькому султанові красуні Гандзі її коханим козаком Зіньком, гетьманом Ханенком, польським полковником Пиво-Запольським і доведення її до самогубства змусив драматурга наскільки можливо ухилитись від нього, посилити моменти соціального характеру й “навіть піднятися до символічного звучання центрального персонажа – Гандзя мусила персоніфікувати Україну” [7, 180]. Віддаючи належне позиції Я.Мамонтова, слід наголосити, що у драматичній реалізації сюжету “Гандзя” лишилася мелодрамою, в якій міцна фабула зумовлює характер драматичної дії помітніше, ніж авторська ідея, а трансформація характеру героїні Гандзі пов'язується з мотивами соціальними та національними. Конфлікт пристрастей, що лежить в основі драматичної дії, набуває у другій та третій діях контекстуального узагальнення, що виявляє його зумовленість культурно-історичними чинниками руйнування України. У другій дії, яка відбувається в уманському замку гетьмана Ханенка, розкриваються типи світовідчуття гетьмана Ханенка, коменданта Білоцерковської кріпості Лобеля, старого кошового отамана Пелеха і шляхтича Пиво-Запольського. У ситуації відмови Ханенка віддати шляхтичу Гандзю виявляється перевага пристрасті й особистого розрахунку Пиво-Запольського, відданість інтересам лицарської честі та козацької присяги Лобеля й Пелеха та балансування на межі цих позицій Ханенка. У третій дії, що відбувається за три місяці в Білоцерківському замку, розкривається підступна інтрига з викраденням Гандзі шляхтичем Запольським, який унаслідок підробки листа від імені гетьмана Ханенка зумів повернути її собі. Викриття цієї інтриги гетьманом Ханенком відбувається в контексті художніх узагальнень соціально-історичної зруйнованості України. Метафорична візія “порожнього млина”, що в уяві гетьмана “гнався за ним”, створює суцільну картину спустошення краю, яке зумовило зміни у свідомості людей, що віддають перевагу особистісним інтересам, вадам негероїчного сімейного життя. Репліки обуреного Ханенка передають його нехтування кодексом лицарської моралі. Це виявляється й у намірі Ханенка силою повернути Гандзю.

*“Ханенко (раптом піднімається, і до всіх шалено). Коли у мене хитрощами Гандзю одняли, то й я маю право силою одняти мою Гандзю у харциза!”* [12, 89].

Четверта і п'ята дії розгортаються в палаці Пиво-Запольського в Димері. Увесь попередній розвиток дії створює мотивацію переродження Гандзі під впливом пристрасті до Пива й егоцентричного бажання стати шляхетною пані. Зміни в поведінці героїні зумовлені руйнацією того поетичного світу, в якому вона була частиною національного життя й не протиставляла себе всьому світу. Подібний розвиток драматичної дії спостерігається й у шекспірівських драмах. Зокрема, М.Вороний зауважив: “Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу

пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, себто характеру, вдачі людини” [3, 327]. У драмі І.Карпенка-Карого внутрішні суперечності характеру Гандзі розкриваються на тлі соціально-культурних узагальнень, не випадково в діалогах Лобеля з дружиною Жозефіною постає візія історичної пам’яті; драматизм переродження Гандзі увиразнює розрив між минулим і теперішнім. У п’ятій дії героїня заперечує свою колишню сутність, цілісність поетичної натури, відмовляючись від власного імені.

“Гандзя. Болеслав!.. Хіба я Гандзя?.. Я не хочу, щоб ти мене так кликав! Була десь там, колись-колись там – Гандзя. Тепер Гандзі нема. Перед тобою – ясновельможна пані Галина Пиво-Запольська! Чуєш?” [12, 117].

До свого імені й до занедбаної поетичної натури Гандзя повертається в момент самогубства зі словами “Болеслав! Болеслав! Гандзя твоя летить до тебе” (викидається у вікно) [12, 117].

Драматизм психологічної зміни героїні посилюється внаслідок композиційної аналогії першої і п’ятої дії п’єси. У першій дії євреї Янкель і Ривка видають себе за козака та його жінку, до того ж намагаються водночас і зберегти власну сутність, і переконати відвідувачів шинку в органічності маски, чим викликають довіру відвідувачів до себе. Цей комедійний прийом і подальша сцена викриття перевдягненої Гандзі створюють ситуації відмови героїв від своєї позиції та самих себе. Кульмінацією “внутрішнього протистояння” поетичності й честюльності у свідомості Гандзі, яка зривається своєї сутності й імені, можна вважати її відповідь брату, який понад усе прагне врятувати її й повернути до колишнього життя.

“Гандзя (підбігає до вікна)... Знай: пані Запольська уб’є Гандзю, щоб не досталася нікому, а вернеться мій пан – уб’є тебе, щоб не знущався наді мною!..” [12, 138].

Отже, комедійні прийоми, артикульовані в мелодраматичному дійстві, створюють драматургічні ходи, що передають внутрішнє роздвоєння героїні, властиве драмі свідомості, “новій драмі”, що дається взнаки в комедіях “Суєта” та “Житейське море”. Розгортання драматичної колізії в комедії “Житейське море” постає як драматичне накладання кількох візій. Так, у ракурсі бачення Хвилі Маруся захоплена ілюзією поетичності буття, викликаною любов’ю до Івана, але насправді вона натура прозаїчна й переживає трагедію розвінчання ілюзій, чим мотивується роздвоєність її свідомості. Можна уявно перекинути місток від драми “Гандзя” до останніх комедій І.Карпенка-Карого, в яких усе помітніше розпізнавалися ознаки “нової драми”. Як зазначив М.Рудницький, “є в “Суєті” та в “Житейському морі” моменти, коли нам здається, що автор, забувши про тему, захопився власним почуванням і розмірив його на настрої осіб, як це вмів дискретно зробити Тургенєв у “Місяці на селі”. Тоді маємо вражіння, немовби на українській сцені появилось на хвилину щось нове – люди, що не говорять про життя суспільно-політичною термінологією. У таких моментах Карпенко-Карий натякає на новий рід драми, сподіваної, а не здійсненої” [10, 163].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Болобан Л. Технічні прийоми драматургії Карпенка-Карого (Аналіз п’єси “Безталанна”) // *Молодняк*. – 1928. – № 6 (18).
2. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира // *Проблеми літературної форми*: Сб. статей О.Вальцеля, Р.Дибелиуса, К.Фослера, А.Шнитцера. – Ленинград, 1928. – С. 57-84.
3. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // *Поезії*. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996.
4. Гончарова-Грабовская С. Жанровая бинарность в русской драматургии конца XX в. // *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики*: Материалы междунар. науч. конф. 3–5 октября 2000 г.: В 2 ч. – Гродно, 2001. – Ч. 1.
5. Гудрон Ж. “Сава Чалий” в театрі “Березіль”. Постановка Ф.Лопатинського // *Нове мистецтво*. – 1927. – № 6.
6. Іваненко Ю. Жанри драматургії Тобілевича // *Театр*. – 1937. – № 7.
7. Кміт Ю. Карпенко-Карий (Іван Тобілевич) // *ЛНВ*. – 1900. – № 7.
8. Лопатинський Ф. “Сава Чалий” (До постановки в Держтеатрі “Березіль” режисером Ф.Лопатинським) // *Нове мистецтво*. – 1927. – № 5.
9. Мамонтов Я. Драматургія І.Тобілевича // *Тобілевич І. Твори*: У 6 т. – Харків, 1931. – Т. 6.



10. Мороз А. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини XIX ст. (фольклорна традиція і жанр) // *Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.* – К., 1986.
11. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936.
12. Тобилевич (Карпенко-Карвий) И. Драми и комедии: В 5 т. – Одесса, 1903. – Т. 4.
13. Тобилевич (Карпенко-Карвий) И. Драми и комедии: В 5 т. – Полтава, 1905.
14. Фрейтаг Г. Техника драмы // *Артист.* – 1894. – № 44 (Кн. 12).

м. Одеса

## Наші презентації



**Нямцу Анатолий. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография.** – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.

Завдання цього дослідження багато в чому присвячене пошуку відповіді на те, чому відомі сюжети популярні, потім популярність декого падає, а на зміну їм приходять нові твори. Чи не обмежується поетична творчість певними формулами, стійкими мотивами, які переходять від одного покоління до іншого, нові образи, які ми зустрінемо в епічній старовині і далі, на рівні міфа. Кожна нова поетична епоха працює над образами, здавна відомими, обертаючись в їх колі та творячи лише нові комбінації старих і наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке й становить її прогрес порівняно

з минулим. Пошук відповіді на ці питання вимагає обширного матеріалу з багатьох національних літератур різних культурно-історичних епох та переосмислення його в синхронному й діахронному планах, а також науково-етичної відповідальності за методи дослідження матеріалу й теоретичні висновки.

Поставлені в цій праці проблеми актуальні як у теоретичному, так і в історико-літературному аспектах, а тому вони вимагають подальшого розвитку й уточнення. Тут аналізуються найбільш значущі теоретичні рівні цього феномена, осмислюються конкретні форми рецепції класичних зразків сьогодні. Проблема літературного функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу різних генетичних груп стає однією з пріоритетних у складному комплексі питань, які порушує сучасне порівняльне літературознавство, та передбачає системний підхід до вивчення проблеми з використанням різних методик і методологій.

Роздумуючи над проблемами функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу у світовій літературі, автор враховує найбільш значущі досягнення сучасного літературознавства і прагне привернути увагу читача до висновків, яких дійшли його попередники. У монографії аналізуються найвагоміші теоретичні рівні цього явища, розглядаються закономірності переосмислення традиційних сюжетів та образів міфологічного, легендарного, літературного чи біблійного походження у світовій літературі, трансформація їх онтологічних, аксіологічних і поведінкових домінант.

Очевидно, ці проблеми мають фундаментальний характер, і пошуки відповіді на них вимагають залучення великого фактичного матеріалу з багатьох національних літератур різних культурно-історичних епох, його осмислення в синхронному та діахронному планах. Вони актуальні і в теоретичному, і в історико-літературному аспектах, а тому вони вимагають подальшого вивчення й уточнення.

С.С.