

УДК 821.161.2-341.09

Р. Тхорук

## **КОМЕДІЯ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ «СВІТОВА РІЧ»: ТЕМАТИЧНО-СТРУКТУРНІ ЗМІЩЕННЯ**

Відстежуються кілька жанрових структур (наративів), значущих в композиції комедії Олени Пчілки і для формування тематичного центру в читацькому сприйнятті (сюжет «віддавали дівку заміж» та інші). Описано також «сліди» дискурсів народництва, естетизму (мистецького й популярного), соціальної критики та фольклористики.

*Ключові слова:* канал відчитування, заголовки, жанрова структура, комедія, романс, драматургія Олени Пчілки.

Драматургічні зацікавлення Олени Пчілки ні в кого не викликають заперечень, однак скоріше йдеться про згадувані, а не належним чином описані та досліджені феномени. Це зв'язано найперше із браком друкованих видань. У Відділі рукописів Інституту літератури представлено вісімнадцять назв п'єс цієї авторки (фонд 28, од. зб. 96–132). Відзначаю все ж кілька робіт, автори яких повно й коректно прокоментували цей список [3; 1]. Драматургія Олени Пчілки на сьогодні належить архівам, а не читачам. Щасливими винятками стали тільки ті драми, про видання яких подбала сама авторка. Тому в цій статті я зосереджу увагу на тексті, який завдяки постановкам мав певну рецепцію свого часу.

Комедія «Світова річ» друкованою була в журналі «Рідний край» 1907 року, у примітках же до видання творів письменниці 1988-го зазначається, що вона виставлялася 1884 року – і навіть йдеться про режисерське пристосування М. Старицького, яке пізніше у листах до Омеляна Огоновського авторка критикувала.

Усе ж мене найперше цікавить тематична збіжність, узгодженість мотивних структур цього тексту із основним масивом українських драм того часу, а також потужність авторської оригінальності у подоланні стереотипних схем. Варто відразу зазначити, що жанр комедії – та наближених до нього водевілю й фарсу – за своєю природою вибудовується на

стереотипних структурах, тому частка інновацій та зміщень на порядок нижча, аніж у драмах і трагедіях.

Дослідник А. Козлов період 1880–1910-х рр. називав комедійним бумом [2, 167]. Та за нашими спостереженнями [6] репертуар тем цих п'єс надто вузький. Ось чому при високій популярності розважальних жанрів у всі часи саме вони показують надійні канали відчитування. Дуже часто літературознавці, пишучи про жанр комедій, вибирають тематичну домінанту на свій смак, мало рахуючись із рецептивними моделями періоду, більше акцентуючи на контексті творчості окремого автора та його темах. Виправдані обидва підходи, однак контекстуальний аналіз краще виявляє історичні закономірності.

Стосовно «Світової речі», то авторське позначення жанру «комедія» відповідає одному із варіантів розгортання усталеного та збитого комедійного мотиву «відавали дівку заміж»<sup>1</sup>. Текст цього твору дає підстави визначити кілька інших і теж традиційних фреймових історій (story-наративів): (1) варіант «Наталки Полтавки»; (2) тема ритуальної ганьби, наразі через публічне обплывування ключницею Домахою свого господаря у V дії; (3) водевільні ситуації появи залицяльників<sup>2</sup>, найяскравіший літературний архетип у «Ночі проти Різдва» М. Гоголя; (4) парад негідників-міщан, що викривають себе під час сватання або весілля, остання із названих тенденція стає панівною у комедії зламу віків, наприклад, «Панна штукарка» та «В каламутній воді» О. Володського. Домінанту можна б

---

<sup>1</sup> Усі варіанти у розгортанні традиційної комедійної теми «відавали дівку заміж» відстежуються за контекстом драматургії 1880–1920-х років.

<sup>2</sup> Накладається схема жарту-водевілю із суперництвом за дівчину: Тамалій, Голуб, Павлущенко, Саша, характерна для салонних та книжних текстів (С. Воронка «Коханці-шкودники» (1880), О. Коноський «Порвалась нитка» (1883), К. Арабажин «Поперед спитайся» (1885), Г. Цеглинський «Соколики» (1885), О. Володський «Як вони женихалися» (1907), «Панна штукарка» (1910)). Маємо підстави говорити про фрейму наративу про ключницю-коханку та її домагання (Г. Цеглинський «Соколики» (1885)).

проставити за кожним нарративом, адже: (1) орієнтує на свідомо плекану традицію; (2) зраджує класичну освіту авторів та орієнтацію на античні взірці, у яких вбачається одна із неунікних ланок розвитку будь-якої культури, що лишилася просто не фіксованою національною історією і спонукає до розшуків у рідній звичаєвій практиці та заповнення лакун із компенсаторською метою<sup>1</sup>; (3) і (4) демонструє зміщення у фарс та сатиру, які як жанри стоять за класифікацією Нортропа Фрая на межі сегмента трагедії (теоретик розбивав усю систему жанрів на чотири сегменти: комедія, сатира, трагедія, романс) [7, 162–240], позаяк протагоніст цих творів опиняється у ситуації конфлікту із цілим світом/спільнотою, тому переважно за краще обирає покинути його назавжди. Останні два із названих нарративів відповідають загальновідомим закликам І. Тобілевича писати серйозну комедію; все ж у випадку «Світової речі» видно, що протагоніст не один зі своїми переконаннями стоїть проти світу – поруч Саші ми бачимо Голуба й Стасенка, нову спільноту, здатну обстоювати кожного зі своїх. І це уже прообраз утопійного проекту<sup>2</sup>, а у вимірі жанрової структури – поява романсових елементів.

Звісно, що лишається актуальним при визначенні жанру «Світової речі» орієнтир на «Наталку Полтавку» І. Котляревського, причому проступає він у багатьох формальних та структур-

---

<sup>1</sup> Пригадується одразу комедія «Рябина» Івана Франка (1886), скомпонована за аналогічним принципом – задля демонстрації ніби архаїчного звичаю публічної ганьби. Зверну також увагу на те, що такий антикварно-пошуковий підхід притаманний Олені Пчілці, варто хоча б назвати її тезу про українську амазонку, висунуту на основі колядки про жінку-воячку.

<sup>2</sup> Слушно зіставити із персонажною структурою водевілю Марка Кропивницького «По ревізії» (1882). Резонер Сторож при розправі самотній серед пияцького бенкету старшини, писаря й двох односельчанок. Натомість Саша у «Світовій речі» має однодумців та змогу не лише декларувати незгоду зі звичаями загалу, а й здійснити вчинок, що здатен виконувати роль моделі поведінки для читачів/глядачів.

но-змістових ознаках: оперетковість; зміщення із обряду весілля на сватання (значущий власне факт захоплення поля весільного ритуалу); фольклорний конфлікт із матір'ю; характерологія (мати – зубожіла вдова, сват – помічник і дорадник матері); ситуація бунту і перемоги дівчини. Навіть цілі сцени видаються вихопленими зі знаменитої комедії та злегка осучасненими Оленою Пчілкою, зокрема ява III, дія I (докори матері та необачна згода вийти за першого-ліпшого).

Для визначення каналів рецепції, накреслених автором та свідомо використаних, бо вже відомих, за необхідне вважаю проаналізувати функцію та семантику заголовка, описаних вище наративів та «сліди» народництва, соціальної критики й фольклоризму, провідних ідей того часу.

### **Фарсові елементи**

П'єсі Олени Пчілки притаманний явний осуд та викриття звичаєвої практики панського й міщанського побуту. Однак чи на підставі цих інтенцій маємо право говорити про фарс? Чи про комедію? Чи у творі наявні гротескні форми? Авторка, як на мене, надто прагне зберегти насамперед правдоподібність. Ретельно виписує реквізит. Намір показати українським місто, природними розмови його мешканців у найрізноманітніших щоденних турботах мусило б нівелювати тенденцію до перебільшень.

У «Словникові театру» П. Паві читаємо: «З фарсом асоціюється переважно гротескний кумедний комізм, гучний регіт і грубуватий стиль: існує чимало поблажливих означень фарсу, які відразу і часто перебільшено свідчать про протиставлення фарсу та інтелекту, бо у фарсі подано соціальну реальність, світ матеріальності та буденності. [...] Фарс завжди визначається як примітивна грубошкіра форма, яка не сягає рівня комедії. [...] У Мольєра фарс змішаний з комедією інтриги. [...] Щодо жанру комедії, то театрознавство протиставляє фарс і комедію слова та інтелектуальну інтригу (інтелект і дотепне слово)» [4, 556]. І все ж в Олени Пчілки чимало ситуацій сприймаються як гротескні.

До фарсових сцен зарахувала б оглядини у Красовських, побачення з Тамалієм, передвесільний візит Домахи. Щоразу позиція Саші окреслюється як «не від світу цього». Елементи

фарсу перекодовані як знаки міщанського середовища і проявляють моральні правила, сексуальну реальність міщансько-панського буття, коли навіть «в коні можна улюбитися», проти яких виступають молоді герої.

Здебільшого вони подаються непрямо. Наприклад, напередодні оглядин, розмірковуючи про вигоди майбутнього шлюбу, Богуш, Зайчевська та Красовська всі аргументи зводять до «осанни» про благословенну Яновщину на три голоси (дія I, ява XI) [5, 412]. Тамалій, гостро висміяний за свою хтивість, має інтереси надто приземлені: Олена Пчілка їх передає на лексичному рівні. Розписуючи звабливість Саші у яві V дії I, він називає її то «моя пташка», то «хохлацька вишенька», то «моя кізонька» [5, 415]; звучить монолог. Цей грубуватий підхід до любові характеризує й Домаху («старий собака ластиться на молоде м'ясце? Втисся йому чортяка в нутро!» [5, 422]) та Зайчевську («дивився на вас, мов той кіт на сало» [5, 449]). Таким чином авторка вводить елементи вульгарності, добираючи явно бестіарний дискурс, що, ймовірно, асоціюється із лайкою.

Крім того, бачимо формальний експеримент у будові яви-сцени: діалог надто часто завершується монологом-коментарем когось із висміюваних міщан, а їх мовлення вульгаризується способом, описаним вище (зустріч Домахи та Мар'ї – «і ся задрипанка причепурилась і вишиванку нап'яла» [5, 421]); розмова Павлушенка та Красовської – ява V, дія IV [5, 456]; побачення Тамалія і Саші – ява XIII, дія II; навіть освідчення Голуба Саші – ява IX, дія II). У перелік таких осіб потрапляють Красовська, Зайчевська, Домаха, Богуш, Тамалій, Павлушенко. На цьому тлі дотепи наймитів Мар'ї та Карпа показують їх шляхетність і культуру, хоча й за законами народної звичаєвості. Але на формальному рівні маємо розведення на монолог-фарс та комедійний чи мелодраматичний діалог, по суті, – суміщення двох стилів.

Фарсові фрагменти, розбудовані композиційно та стилістично у яві гостин-оглядин, чергуються із сатирично-викривальними, що стосуються шахрайств у справах, проваджених Павлушенком. Відбір оповідок про чиновницькі будні провадиться за принципом

анекдотів про змагання ледарів, хвальків та ін., будується на похвальбі негідними вчинками. Жіноцтво на цій забаві відсунуте на другий план, ніби виконує роль онімілої від несподіванки публіки.

Авторці доводиться повсякчас формально обмежувати простір та час фарсу, усуваючи його на узбіччя сюжетної дії, користаючи його можливостями в портретуванні.

### Заголовок

При виборі домінанти жанру і, відповідно, центральної теми розхолоджує уже заголовок, що спонукає врахувати два наративи – (2) та (4). Власне, у тексті драми слова «світова річ» звучать із вуст кількох персонажів і з різним значенням. Першою про неідеальність світу говорить служниця:

**Мар'я.** Е, панночко!.. Знаєте, як у пісні співається: «Не всі тії сади цвітуть, що весною розвиваються, не всі тії в парі живуть, що любляться та кохаються...» Інші любляться, та розходяться, а інші йдуть не люблячи, та поживуть, звикнуться, – і нічогісінько! Світова річ!..

**Саша.** Ну, я вже не знаю...

**Мар'я.** Отож іменно – не знаєте ви ще, як у світі діється! [5, 390].

Мар'я цитує слова пісні, однак, витлумачуючи її, дає християнізовану версію буття, наголошує на відмінності світу сакрального та профанного. Отож, «світова річ» – це значить вчинки відповідно до світських неморальних принципів<sup>1</sup>.

Удруге до пояснення договірного статусу шлюбу звернувся сват Богуш:

**Богуш.** Яке страмовище? Що якась навіжена прийшла та наторочила дурниць, так зривати шлюб? Тут немає нічого соромного; се світова річ! [5, 494].

Персонаж говорить всього лише про спробу Домахи усовістити Сашу та Павлушенка, які збираються до вінця,

---

<sup>1</sup> Дякую М. Сулимі за підказку у тлумаченні фрази «світова річ». Ішлося про значуще протиставлення духовного та світського, характерне для середньовічної народної культури, яка успадкувала розмежування на світську та духовну пісню від високої книжної літератури.

нагадуючи про те, що їй було обіцяно одруження й узаконення народження сина. Домаха у цей момент нагадує собою один із традиційних персонажів українських мелодрам: вона – покинута матір із сином на руках. Зазвичай це центральна героїня, а її страждання, що супроводжують та орнаментують сюжет обману, викликають співчуття глядачів. Олена Пчілка, як видається, свідомо цього небезпечного перекодування позитивного персонажа сентиментальної мелодрами на відрозливу та сварливу молодицю фарсу. Складність ситуації подолання стереотипу відчитування у тому, що позицію жертви наразі займає Саша, а це суперечить усталеним схемам.

Авторці вдалося зберегти й оригінально авторський, і традиційний канал відчитування, адже Саша зрікається шлюбу й усуває можливість зганьбитися (лишається у вимірах позитивного персонажа), водночас задовільняє по-людськи справедливим «економічним» домаганням покинутої ключниці (зберігається визнання слухності вимог матері та прав сина-байстрюка).

Крім того, головна героїня Саша Красовська у третій дії екзистенційну ситуацію вибору без вибору, згоду на шлюб ради добробуту матері витлумачує як «свою комедію», що саме на черзі [5, 467]. Відповідно, середньовічний контекст семантики світу-театру й людської комедії підсилюється.

Таким чином, значення заголовка підтримано репліками персонажів і спрямовано на увиразнення жанрових ознак сатири міщанського побуту на центральній темі шлюбу-купівлі. Тож учинок дівчини виглядає героїчним у площині впорядкування суспільного життя згідно із законом соціальної (право матері) та трансцендентної (право дарованої любові) справедливості, часто нехтуваної в буденному житті.

### **Соціологічний вимір**

Новизну, яку убезпечувала собі Олена Пчілка в листах О. Огоновського (коментує Л. Дрофань), можна трактувати у річищі загальнокультурної тенденції виходу за рамки селянських тем. Авторка наголошує на урбаністичному середовищі традиційної теми, тобто на мистецькому експерименті. Міський контекст важко заперечити, але все ж письменниця достатньо поміркована, малюючи його. І слід відзначити, що привертає увагу не так

зображення міщанства, яке впродовж ХІХ сторіччя завжди бралось на кпини, як ретельне розроблення соціології персонажної системи.

У списку – кілька дворян, представників панства (Красовська, Павлушенко), міщанство (Голуб, Голубиха, Богуш), селянство (Мар'я, Карпо, Домаха). Точність зображення побутових реалій, соціальна відповідність лексики не застують того факту, що Олена Пчілка опирається на схему середньовічної книжної драми В. Шекспіра, К. Гольдоні, П. Кальдерона: впроваджує низький (простонародний) та високий (великопанський) вимір любовної теми, протиставляючи Сашу та Мар'ю, Голуба та Карпа. Канонічна літературність визначає пріоритети при komponуванні сюжету. Наймити і слуги наділяються роллю традиційних блазнів:

**Карпо.** От як! Ну й слова ж ви говорите! Що ж, може, дрючком поженете, коли такі недобрі?

**Мар'я.** Дрючка для собак держимо. А ви хіба собака?

**Карпо.** Бог милував, до якої пори людиною щитаємося [5, 417].

Карпо і Мар'я стежать за Домахою, яка може перешкодити шлюбу господарів; їх діалоги та монологи пересипані порадами й міркуваннями із скарбниці «житейської мудрості», що визнає світові правила й учить їм коритись:

...Чудні панночка, їй-Богу, сердяться!.. А й чого? Далєбі, добре було б, якби Павлушенко посватав. Жили б, як у Бога за дверми! Ну, старий, – правда, що старий, – та чорт його бери! Зате старого чоловіка можна за чуба краще держати, ніж молодого! [...] Ну, як же це він думає свататись? А з Домахою ж як?.. Ну, то вже його діло... Вже ж він знає, що робить. Грошей Домасі дасть. Хіба в його нема? Багатир! І, матінко, як панночці добре за ним буде! [5, 390].

У наведеному уривкові щораз відчуваємо задану як тло опозицію Боже/чортове, жити по-Божому/по-світовому і бачимо, що Мар'я змішує їх, тобто не розрізняє.

У цій соціологічній картині саме задля міщанства та малозаможного панства приборігаються додаткові авторські саркастично-ущипливі акценти. Усе міряється «копиталами» й



власними вигодами. Цинізм цих життєвих принципів Олена Пчілка викриває, будуючи діалоги так, щоб персонажі відверто заявили своє кредо, показали свою підлість і неповагу до іншого:

**Красовська.** Наймешся? А мене куди подінеш? У куховарки чи прачки пустиш? Чи скажеш попідтинню пропадять? Боже мій! Нещаслива моя доля! [5, 14].

Переведення у соціологічні виміри, характерні періоду, зумовлюють корекцію ритуалу на етнографічно-звичаєвому рівні: в Олені Пчілці маємо згадку про знайомство Саші й Павлуценка не на вечорницях (вулиці), а в гостині (садочку) у Зайчевської, тобто за посередництвом свахи, а сватання заміщено недільним візитом жениха ради знайомства із родичами, що своєрідно поновлює зображення міщансько-панського середовища в душі М. Гоголя. Не відкидаємо необхідності враховувати версію про переробку-переклад драми О. Островського «Не в свої сани не садись» (сюжетно-тематично вони надто віддалені, але російський інститут свахи обігрується українською письменницею, причому із доповненням-заміщенням образом матері Голуба). На мою думку, Олена Пчілка, замінивши сваху сватом Богушем і доповнивши гротескним двійником Зайчевською (і продублювавши цю роль у сцені розвідин матір'ю Голуба), значно зукраїнізувала ситуацію та відтворила реалії, що увиразнюють зміщення зі стану селянства на стан міщанства й дворянства, надто піддатного на відмову від національних традицій та звичаїв<sup>1</sup>.

Соціальна критика шлюбних звичаїв не заходить в Олені Пчілці аж так далеко, щоб пропагувати вільну любов. Емансипація визнається авторкою можливою в рамках шлюбу.

#### **Ідеологічний дискурс про нового героя**

Тут Олена Пчілка лишається вірною своїм улюбленим проблемам: українофільство й емансипація. Функціонально ідеологічні «сліди» підсилюють та увиразнюють ознаки фарсусатири про негідників у зміщенні до романсу.

---

<sup>1</sup> Тим більше, що ця ж проблема порушується в інших творах письменниці (наприклад, «Артишоки»).

Утопійний проєкт Олени Пчілки виписується у рамках морально-етичної проблематики теми емансипованої жінки. Розпочинається комедія розмовою молодого покоління (Саша Красовська, Голуб та Стасенко) про шлюб-спілку: з любові та із вигоди.

Інтелектуальний – ідейний – концепт проблеми впродовж твору випробовуватиметься на вчинках Саші, контролюватиметься у спостереженнях Стасенка<sup>1</sup> та забезпечуватиметься дружньою підтримкою Голуба (інтрига нещасливої закоханості розв’язується наданням статусу друга родини, справжнього, а не у статусі маскованого коханця, як пропонував В. Тамалій).

До ідеологічних дискурсів варто зарахувати ситуації підготовки вистави, щоб зібрати кошти для публічної міської бібліотеки, та критичні зауваження про театральний репертуар.

**Стасенко.** Еге ж! Хочемо видурить у публіки гроші на книжки – для неї ж. Подумайте собі, чи не сором, що в такому городі, де ми з вами родились, нема путньої бібліотеки, а тільки якісь мишачі недоїдки! [5, 393].

Несамостійність Саші видна одразу: вона радиться майже з усіма стосовно своєї участі/неучасті (Павлуценко, Красовська, Стасенко, Голуб, Тамалій). Водночас авторці за рахунок цієї сюжетної ситуації у статусі обговорення вдається розбудувати світоглядний конфлікт та окреслити ідеологічні (громадянські) позиції персонажів і щодо українства, і щодо емансипації.

Для Красовської українська вистава – надто витратна затія, Павлуценко вбачає у цьому розпусту, Стасенко – засіб виманити кошти, Тамалій – порозважатися, «поестетствувать». Лише Голуб та Саша мають наміри витягувати аматорство на мистецький рівень; лубочність якраз задовільняє утилітарні запити Стасенка («якого-небудь „Ангела доброты” або „Вспышку у семейного очага” ушкваримо» [5, 394]). Тож бачимо, що аматорство трактується Оленою Пчілкою як щось на зразок фольклору,

---

<sup>1</sup> Надто схожий на доброзичливих кривих помічників і дорадників Панаса Мирного («Не вгашай духа»), А. Кашенка («Нова дорога», 1910), О. Володського («Хатня революція», 1911).

природної низової культури, яка ще потребує вивчення та вдосконалення, відбору кращого, погодження його із народною й писемною традицією цих територій.

Осмисленість культурно-громадської діяльності освіченої молоді дуже турбує письменницю. Вона зауважує, що Стасенко й Голуб заявили про своє українство: «обидва в звичайних літніх паничівських убраннях: сорочки вишиті, у Голуба – червона застіжка» [5, 391], однак не завжди послідовні. Доля вистави і доля Саші однаково зобов'язують: «Стасенки, Голуби цілий світ готові порятувати, а коли тут поблизу людина гине, пропадає, то й байдуже! Навіть не пожаліє ніхто» (Із монологу Саші, ява 6, дія 5 [5, 482]). Сама Саша, відмовляючи паничам взяти участь у виставі, у відчаї каже, що довелось відчутися своє життя як взятю на себе роль, грати свою комедію. Йдеться, напевно, не тільки про те, що надто рухлива межа між мистецьким та дійсним, а й про потребу життя удосконалювати за мистецькими (або ж релігійними) вимогами, підтягувати до гідного, пристойного, чесного. А в цьому вже відлунює ніцшеанська теза про людське, що його треба подолати. Тільки людське в Олени Пчілки береться за вимірами не тілесного, а соціального.

### **Фольклористичний дискурс**

Фольклористичний дискурс вкраплений доволі майстерно – щоб окреслити самотність Саші в її потугах вибору, байдужість матері до її шастя:

**Саша** (сама). Боже мій! Ще треба й веселу вдавать! Як же: наряджена! По-шлюбному, по-веселому!.. Що ж! Як і в домовину кладуть дівчину, то теж убирають у все біле, а я ж чую, виразно чую, як у мене всередині душа моя умирає... Прощайте, мої надії, мої мрії, прощай все! (Плаче). Убирали... Зійдуться люди, повезуть до церкви... Буде й одправа... одспівають мене... Чом же мені наших весільних пісень не співають?.. Вони смутніші похоронних [5, 476].

Пісні, що вводяться у текст комедії, перш за все, на мою думку, стилізують твір під вимоги української драматичної культури. На зумисність ужитих прийомів вказує й репліка Стасенка:

**Стасенко.** Ну, от ще! Зберемо гроші й так: от якого-небудь «Ангела доброти» або «Вспышку у семейного очага» ушкваримо, та й шабаш. А то ще українську, ще з тими співами та всяким клопотом [5, 394].

Полемічність цих акцентів важко не завважити. Позиція Олени Пчілки в мистецьких дискусіях про особливості українського театру чітко окреслена: фольклорний елемент обов'язковий і може бути багатофункціональним змістовим елементом. Фольклоризм цієї п'єси дає підстави твердити про підпорядкування окремих елементів – полемічність стосовно значущості побутової тематики в культурі, елітарність та масовізм, утилітаризм у підходах до літератури і названого – в іншій художній системі: із акцентами на культурології, а не соціальній практиці.

Змістовий центр формується навколо екзистенційного вибору Саші Красовської у різноманітних «житейських» ситуаціях і відстежується в площині паралельного існування до громадсько-ідеологічної сфери, проектуючи таким чином саме завдяки її наявності простір бажаного прикладання зусиль та вчинків інтелігентної людини. Жанрові вимоги комедії спрямовують критикувати не тільки явних негідників за відверто хтиву й лицемірну поведінку, а й Сашу та її однодумців за сумніви, непослідовність і боягузливість. Тому, на мою думку, Олена Пчілка й зберігає авторське визначення жанру, хоча у структурі спостерігається потужне зміщення до драми про нового героя (романс), до розбудови симпозиумних сцен зі світоглядними конфліктами. Традиційні канали відчитування, названі нарративами, мають тенденцію невиразні елементи нового елімінувати до звичної рецепційної схеми. Закономірність цього процесу показує хоча б випадок із незауваженим сучасниками міським колоритом. До цього поля потрапляє полемічність стосовно реалій мистецького життя, емансипаційна складова.

### Література

1. Дрофань Л. Берегиня / Любов Дрофань. – К. : Молодь, 2004. – 208 с.

2. Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів : Навч. посіб. / Анатолій Козлов. – К. : Вища шк., 1991. – 200 с.

3. Мірошниченко Л. Український дитячий театр Олени Пчілки / Лариса Мірошниченко // Київ. старовина. – 1999. – № 4. – С. 114–125.

4. Паві П. Словник театру : пер. з фр. М. Якуб'яка / Патріс Паві. – Львів : Видавн. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.

5. Пчілка Олена Твори / Олена Пчілка ; упоряд., авт. передм. і прим. Н. Вишнеvsька. – К. : Дніпро, 1988. – 583 с.

6. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії 1880–1920-х рр. та їх відлуння наприкінці ХХ сторіччя / Рая Тхорук // Вісн. Львів. ун-ту, 2004. – (Серія філологічна. Вип. 33. – Ч. 2. Теорія літератури та порівняльне літературознавство). – С. 87–94.

7. Frye N. Anatomy of Criticism : Four Essays / Northrop Frye. – Princeton ; New Jersey : Princeton University Press, 1970. – 368 p.

**Тхорук Р. Комедія Олени Пчілки «Світова річ»: тематико-структурні смещення.**

Отслежены несколько жанровых структур (нарративов) пьесы, значимых в композиции комедии Олены Пчілки и для формирования тематического центра в читательском восприятии (сюжет свадьбы и другие). Описаны также «следы» дискурсов народничества, эстетизма, социальной критики и фольклористики.

*Ключевые слова:* канал читательского восприятия, название, жанровая структура, комедия, романс, драматургия Олены Пчілки.

**Tchoruk R. Comedy “Svitova Rich” (According to the Human Race Order) by Olena Pchilka: Theme-and-Structure Shifts.**

In the article some genre structures in composition of comedy by Olena Pchilka (narrative of wedding ritual and others) were revealed. The author determines the trails of thoughts of nationalism (narodnytstvo), about high and low culture, social criticism and folklore studies.

*Key words:* channel of reader reception, title, genre structure, comedy, romance, drama of Olena Pchilka.