

Найбільш уживаний у поезії І. Жиленко – золотий. В аналізованому вірші – це *золота підкова*. Він має місткий емоційний підтекст, широку асоціативну сферу (ознака дорогоцінного, сонячного, життєдайного). Кольори символізують стан душі поетеси, допомагають відтворити власний емоційний стан, зобразити казковий світ, в якому живуть герої поезій.

“Така вже її доля – доля поетеси-принцеси, інфанти, якій ніколи “не вирости з бантів”, не насолодитися рожевими снами, якій судилося до смерті “шукати казкові скарби у місті журби, боротьби і злоби”, бути вічним золотошукачем, старателем на річці життя, котрий вимиває із золотоносного піску мови іскрометні злитки метафор, епітетів, алітерацій. Так судилося Богом тій, “В якої очі за сезоном чомусь міняли кольори”, заходити в королівство кольорів і вибирати той, який найкраще прикрасить цей день, цей настрій, цю мелодію” [4, с. 13].

У творах для дітей І. Жиленко залишилися вірною своїм світоглядним переконанням. Відрізняючись стилістикою й мірою поєднання казки й реальності, вони водночас демонструють єдність світовідчуття письменниці, авторське розуміння цінностей буття. Твори І. Жиленко випромінюють добро, оптимізм, вони насичені атмосферою свята, радості, добра, казки, що так необхідні дітям і є прикметною ознакою мистецького кредо письменниці. Атмосфера дива й вигадки, фантастична умовність часто присутня й у творах митця для дорослих читачів. Їх дослідження крізь призму авторської філософії становить перспективу подальших наукових студій.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Арзамасцева И. Метафора жизни. Размышления о сказке / И. Арзамасцева // Детская литература. – 1991. – № 9/10. – С. 26-29.
2. Дроздовський Д. Поетична суб'єктність у віршах Ірини Жиленко / Д. Дроздовський // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 10-18.
3. Жиленко І. Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером / І. Жиленко – К.: Веселка, 1986. – 126 с.
4. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами / М. Жулинський // Жиленко І. Вибране. – К.: Дніпро, 2006. – С. 5-20.
5. Коцюбинська М. Вікно у сад: “Вибране” Ірини Жиленко / М. Коцюбинська // Мої обрії: у 2 т. – Т. 2. – К.: Дух і літера, 2004. – С. 219-254.
6. Никанорова О. “І добрі дерева стояли на добрій землі...” / О. Никанорова // Жиленко І. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 5-12.
7. Никанорова О. Штрихи до портрета Ірини Жиленко / О. Никанорова // Поезії одвічна висота. – К.: Радянський письменник, 1986. – С. 94-124.

УДК 821.161.2-2

## ІВЕНТ-АНАЛІЗ ІСТОРІОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Ковпик С. І., д. філол. н., професор

*Криворізький педагогічний інститут  
ДВНЗ “Криворізький національний університет”*

Стаття присвячена методиці івент-аналізу творів драматургії на історичну тематику. Авторка проаналізувала вихідні та основні події п'єс 40-х рр. ХІХ ст., визначила те, що окрема подія із життя суспільства впливає на формування характеру окремої дійової особи. Відзначено, що і вихідні, й основні події творів драматургії на історичні теми мають обов'язково своїх актантів.

*Ключові слова:* івент-аналіз, подія, подієвий ряд.



Ковпик С. И. ИВЕНТ-АНАЛИЗ ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ УКРАИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 40-Х ГОДОВ XIX ВЕКА / Криворожский педагогический институт ГВУЗ “КНУ”, Украина.

Статья посвящена методике ивент-анализа историографических произведений украинской драматургии 40-х гг. XIX в. Автор статьи проанализировала исходные и основные события пьес 40-х гг. XIX в., определила, что некоторые события из жизни общества могут существенно влиять на процесс формирования характера отдельного действующего лица. Отмечено, что и исходные, и основные события произведений драматургии на исторические темы имеют свои актанты.

*Ключевые слова:* ивент-анализ, событие, событийный ряд.

Kovpik S. I. THE EVENT-ANALYSIS HISTORICAL WORK DRAMATIC UKRAINIAN 40 YEAR XIX CENTURY / Krivorozgian Pedagogical Institute SHEI “KNU”, Ukraine.

The article is devoted event-analysis historical work dramatic Ukrainian 40 yy. XIX c. Author to define outcome event and fundamental event historical work dramatic Ukrainian / Krivorozgian Pedagogical Institute SHEI “KNU”, Ukraine.

*Key words:* event-analysis, event, event row.

Івент-анліз – це така своєрідна аналітично-поступальна методика вивчення динаміки розвитку окремих подій, і подієвих рядів у їхньому послідовному поступі. Ця технологія з'явилася ще в 60-ті роки XX ст., але на сьогодні вона популярності набула в основному в політології, менше – у конфліктології і соціології. Цей спосіб застосовується, передусім, для вивчення розвитку здебільшого суто військово-політичних та гострих соціально-політичних протистоянь, масових акцій і взагалі для спостереження за розвитком міжнародних подій певних періодів. Такий аналіз подій у вказаних сферах здійснюється за досить усталеною схемою: суб'єкт-ініціатор творення події (хто), детермінатор її розвитку або й розвитку подієвого ряду як завершеного “сюжету” подій.

Використання такої технології на порі й у літературознавстві, особливо в процесі вивчення подій і подієвих рядів твору драматургії на історичну тематику.

Так, на сьогодні в українському літературознавстві є вже дослідження, присвячені осягненню сутності конкретних подій. Підтвердженням цього є монографія Т. Гребенюк “Подія в художній системі сучасної української прози : морфологія, семіотика, рецепція” (2010). Зокрема ця дослідниця в одній зі своїх статей (“Категорія події в рецептивно-комунікативній парадигмі аналізу літературного твору”) наголошує на тому, що подія становить базове, відправне поняття при виокремленні літературних родів, при точному дефінуванні багатьох літературознавчих термінів – таких, як: “сюжет”, “мотив”, “жанр”, “хронотоп”, “нарратив” та ін. Вона припускає, що “через свою позірну емпіричність і повсякденність ця категорія часто сприймається як позанаукова, не варта фахового аналізу, і лише в поодиноких теоретичних працях знаходимо намагання розглянути її як специфічний елемент художньої системи літературного твору” [2, с. 51]. Дослідниця наголосила на тому, що категорія події “набуває великого значення в дискурсі сучасної гуманітаристики” [2, с. 56]. Окрім цього, Т. Гребенюк визначила новітні риси сприйняття події в сучасній парадигмі наукового мислення: “...по-перше, осмислення її як важливого компонента рухомих невірноважених систем, і, по-друге, визнання великого значення масово-інформаційних процесів для її формування. Відповідно актуальними напрямками сучасних літературознавчих досліджень із проблематики подієвості є осмислення художньої події в нарративному й рецептивному контекстах” [2, с. 56].

Тобто Т. Гребенюк спробувала глибоко осмислити динаміку літературознавчого дискурсу подій, яка зумовлена змінами парадигми наукового мислення, хоча дослідниця спеціально й не зупинялась на аналізі подієвого ряду твору драматургії. У статті здійснюється спроба розглянути не лише сутність методу івент-аналізу, а й визначення основних шляхів його впровадження в літературознавчий обіг, а також здійснена спроба визначення практичного застосування цієї технології на матеріалі української драматургії.

Як відомо, ще Ю. Лотман лаконічно дав своє визначення явищу, названому поняттям “подія”: “Подією в тексті є переміщення персонажа крізь межу семантичного поля” [5, с. 282]. При цьому учений наголошував на тому, що подія на тлі інших складових елементів макропоетики твору літератури є винятковою, тобто такою, яка потребує особливого й спеціального вивчення.

В. Шмід, наприклад, під подією розумів певну зміну вихідних ситуацій чи то зовнішніх, чи то внутрішніх (ті що пов'язанні із самим персонажем). Окрім цього, дослідник тлумачить



категорію “подієвість твору”, як “градаційну властивість подій” твору [10, с. 25]. Цей автор визначив кілька умов, яким повинна відповідати “розповідна подієвість”, яка відзначається “фактуальністю” (або реалістичністю), тобто обов’язкова пов’язаність подій з її результатом.

“Розповідна подієвість” підлягає градації: п’ять головних релевантних змін (тобто подієвість підвищується, якщо зміна, що відбулася є присутньою для даного світу); “непередбачуваність події”, тобто така її властивість, котра вказує на підвищення оказіональності; “консекутивність” – подієвість підвищується, якщо зміни справили суттєвий вплив на процес мислення й свідомості персонажа, на характер подальших його вчинків і дії; “незворотність”, якщо вказані зміни виявляються незворотними, справді незворотними; “неповторність” – якщо зміни іншими бути не можуть [10].

У сучасному літературознавстві подію й подієві ряди художньої діяльності розглядають по-різному: по-перше, як “розгортання фабули в художньому творі, що впливає на розвиток сюжетної лінії, на колізії, конфлікти, поведінку героїв, може бути акцією або актом, випадком, вважається разом з екзистентом – одним із фундаментальних складників розповіді” [4, с. 229]; по-друге, “подія сюжетна” бачиться як переміщення дійової особи, “внутрішнє або зовнішнє”, тобто таке, що переходить “через кордон, який розділяє частини або сфери зображуваного простору і момент художнього часу, пов’язані із здійсненням запланованого або навпаки з відмовою від запланованого” [4, с. 239]. Окрім цього, Н. Тамарченко розглядає зміст поняття “сюжетна ситуація” як нерозривне з умовами часопростору і по суті є його вираженням. При цьому говориться, що перехід від однієї до іншої ситуації можливий лише у вигляді заміни чи перетворення цих умов буття дійової особи або результату або його власної активності чи “активності” й “дієвості” зовнішніх обставин.

У творі драматургії подієвотворча ситуація сприяє визначенню співвідношення між протидіючими силами, характеризує збіг умов та обставин, які впливають на все це і на взаємини та поведінку дійових осіб, надає особливого напруження в момент розв’язання конфлікту. Тобто подієвою ситуацією твору драматургії можуть бути і чинники різного типу, і навіть окрема репліка дійової особи, котра сама нібито й не породжує подію, але помітно готує вказану ситуацію, може й сама спричинити подію або й навіть стати нею.

“Великий тлумачний словник сучасної української мови” за редакцію В. Бусела подією називає “те, що відбувається або відбулося, сталося; явище, факт суспільного або особистого життя. Те, що порушує усталений, звичний хід життя; що-небудь важливе, видатне” [1, с. 1009].

Якщо сюжетом твору драматургії є вся система зіткнень дійових осіб і всі переплетіння сюжетних ліній, то в основі фабули п’єси лежить не що інше як система тих подій її художньої реальності, які складають основу її змісту, визначають і характер, і етапи розвитку конфлікту чи системи конфліктів, врешті-решт може навіть вносити зміни в характерах самих дійових осіб тощо. Показово, що саме драматурги П. Корнель та Н. Буало першими широко запровадили поняття “подія”, “розвиток подій”, “загострення подій” твору драматургії, вважаючи, що будь-який факт, будь-яке явище або будь-який процес особистого життя чи суспільного буття дійової особи може стати і виключно важливим, і вирішальним – тільки тоді вони можуть вважатися й називатися подіями. Оскільки у творах драматургії майже до середини XIX ст. панували тільки такі концентричні та цілісні сюжети, у яких усі вчинки дійових осіб твору підпорядковувалися передусім “єдності дії” й поєднувалися здебільшого навколо одного наскрізного конфлікту, подієві ряди таких творів були недовгими й по-своєму передбачувальними. А суттєве “звільнення” елементів мікро- і макропоетики та поетики компонування від пут канонів породжувало нові поетологічні якості й комбінації п’єси, призводили до різного типу зміщень та реконструкцій часопростору твору, до появи нових, суто концентричних систем конфліктів та сюжетів, до накопичення чи збіднення причинно-наслідкових зв’язків між вчинками дійових осіб і між подіями творів загалом.

Окремі події й подієві ряди творів драматургії почали наповнюватися новим змістом, набирати нових форм і формантів, одержувати нові специфічні ознаки і функції: від традиційних і передбачувальних ознак динаміки сюжетів до віртуально-фантазмагоричних та суто містичних потрясінь і зрушень у свідомості й світоглядних позиціях і характерах дійових осіб, від поєдинків і конфліктів між особистостями до протистоянь етносів і народів. Оскільки події й особливо подієві ряди твору драматургії створюють навколо себе своєрідні психополя, вони не



просто дозволяють дійовим особам розкритися перед реципієнтом, а й визначають ступінь їхнього самовираження, вимагаючи від них вияву ставлення дійової особи як до окремих подій, так і до подій того чи того ряду, а то ще й ставати “актантом” (фр. *actant* < лат. *ago*. – дію, рухаю) подій, то саме такі дійові особи п’єси частіше всього стають “двигунами” розгортання подій творів загалом.

Не варто забувати, що масштаби подій далеко не завжди залежать від кількості учасників у них – нерідко буває і навпаки: сила та впливовість дійової особи можуть урешті-решт визначати: стане подія з життя однієї дійової особи подією усього народу й суспільства чи навпаки, подія вселенського масштабу може й змінити життя однієї людини – тут усе вирішують скоріш усього взаємопов’язаність та взаємовпливовість характерів, людей і подій, ступінь сплетіння їхніх цілей і наслідків.

Не завжди збігаються й рівні свідомої боротьби, характери подій та їхніх учасників, мотивів та умов подієвих дійств – тут також багато чого (а то і повністю) залежить і від рівня свідомості дійових осіб, і від рівня проблеми, заради вирішення якої здійснюється подія чи ряд подій, і від характеру суспільних чи природних подій тощо.

До всього цього, літературознавці поділяють події творів на “вихідні” (такі, які породжують поєдинки, конфлікти й протистояння), “основні” (у процесі яких не просто вирішуються вказані конфлікти чи протистояння). Проте не всяка окрема складова подієвого ряду п’єси є рівнозначною і повноцінною частиною її “наскрізної дії”, котра може й розпочинатися дуже незначною подією і перериватися кількома подіями. А кінцева подія тільки тоді виявляється надзвичайною, коли у фіналі вона відіграє роль розв’язки визначального конфлікту твору. Більше того, виступаючи в п’єсі в ролі зав’язки, кульмінації та розв’язки, події здатні змінювати не лише загальний характер “розвитку подій”, а й цілі боротьби дійових осіб, загальну лінію їхньої поведінки, бути “каталізатором” чи “гальмівником” загального розвитку сюжету. Мабуть, саме тому деякі дослідники розглядають подієві ряди як збіги обставин, котрі переростають у ситуацію, тощо. І тільки тоді, коли подія чи подієвий ряд вичерпують себе і в часі, і в просторі, розпочинається відчутна ретардація подій або й зовсім закінчуються події твору взагалі.

Тобто подієвий ряд п’єси може складати і всю її структуру, і головний її стрижень (фабулу), і такий “поворотний” пункт розвитку, який, може, й не піддається івент-аналізу, а може виступати основним проявом жанро-визначального пафосу – самою ідейно-естетичною сутністю твору драматургії.

Необхідно наголосити на тому, що й окремі події та подієві ряди у творі драматургії можуть мати й подвійну просторову та неоднозначно часову характеристики.

Отже, у процесі дослідження сутності й кожної із подій і всього подієвого ряду твору драматургії, особливу увагу варто приділяти їхнім функціям і, звичайно, умовам їхнього розвитку, адже всі реалістичні й віртуальні подієві чинники й характеристики стають фактично основними причинами мислення й боротьби дійових осіб, їхніх емоцій, настроїв, станів і почуттів, вчинків, і загального характеру поведінки, боротьби і способу життя дійової особи. А в тих випадках, коли основні перепити твору порушують усталений спосіб життя дійових осіб, події та подієві ряди починають надавати творові привабливості і викликають у реципієнтів особливі зацікавлення.

Так, наприклад, структура п’єси К. Гейнча “Поворот козаків з Трапезунда” компонується автором із декількох (як мінімум із трьох) часових шарів: свідченням наявності минулого є спогади старого козака Оришка про давні події, теперішній час домінує впродовж усієї змістоформи п’єси, а майбутній – у формах мрій, сподівань молоді й упевнених передбачень людей досвідчених. Але відсутність стійкої та логічної послідовності подій твору постійно розкриває часову цілісність і характерів та колізій, і системи конфліктів та подієвого ряду.

Таким чином досягається ефект “інверсійного монтажу”, суть якого полягає в тому, що відбувається ніби “накладання” одного часового шару на інший. Реципієнт сприймає ніби два часових виміри одразу: один – той, у якому герої п’єси діють зараз (основний художній, сценічний час), і інший – той, у якому постають події, про які згадує дійова особа. Така часова організація дії в п’єсі вказує на те, що це “п’єса з монтажною композицією”, тобто з таким



поєднанням подій, при якому очікуване повернення козаків із Трапезунда виконує своєрідні функції компонування. Основна подія п'єси “Повернення козаків з Трапезунда” – це стан очікування, у якому перебувають рідні, чекаючи на повернення козаків з походу. Фактично ця подія, виступаючи в п'єсі в ролі зав'язки, кульмінації та розв'язки, здатна змінювати не лише загальний характер “розвитку подій”, а й цілі боротьби дійових осіб, загальну лінію їхньої поведінки, бути “каталізатором” загального розвитку сюжету. Систему поодиноких зіткнень тут створює переважно збіг таких обставин і умов подій твору: тривалий похід козаків на турків, нетерплячість наречених, які чекають цих козаків, тощо. Випробування очікуванням витримують не всі дівчата, та найбільше внутрішніх не зовсім умотивованих сумнівів у душі Гандзі, яка постійно створює конфліктогенні ситуації. Саме в такий спосіб підтримує автор не стільки динаміку подій, скільки вибухову напругу п'єси. Усе це призводить до того, що навіть у кульмінаційний момент повернення козаків з походу Гандзя з нетерпінням вибігає на скелю й у стані психозу кидається в річку – лише в останню, щасливу мить коханий Денис ловить її. І ця відверта данина романтизму надає творові не стільки правдивості, скільки штучної загостреності кульмінації та розв'язки.

Щодо особливостей подієвого ряду уривку п'єси “Никита Гайдай” Т. Шевченка, то тут знову ж таки робити будь-які висновки не варто, оскільки події п'єси розгортаються лише з дії третьої. В уривку з трагедії Т. Шевченка “Никита Гайдай” лише гіпотетично можна визначити деякі складові недієвого конфлікту, у якому Микита, посланець гетьмана Хмельницького, хоче взяти на себе роль посередника у вирішенні непорозуміння між Хмельницьким і польським сеймом: “Я докажу. Они поймут, / Поймут надменные магнаты...” [9, с. 17]. Микита керується високим патріотичним мотивом: “Пошли мне мудрость отвратить / Эту кровавую расправу, / Пошли мне мудрость вразумить / Алчных грабителей лукавых...” [9, с. 18]. Але все це вже було в українській драматургії. Герой мав наміри мирним шляхом досягти високопатріотичної мети – “окончить словами, чего миллионы не могли кончить саблями” [9, с. 18]. Формулювати остаточні висновки з переважно багатослівних реплік і монологічних роздумів героя просто не можна, адже його мудрість, стриманість, передбачливість, об'єктивність до кінця твору сповна можуть змінитися. Судячи з авторського визначення жанру п'єси (“трагедія”), від героя, особливо від його оточення можна чекати багатьох незвичних подій і змін.

У п'єсі Т. Шевченка “Назар Стодоля” спочатку функції компонування виконує вербальний, а потім і дієвий поєдинок полковника Хоми Кичатого та його дочки Галі. Навіть тоді, коли цей конфлікт нібито розв'язано й ця асиметрична пара почала начебто набирати ознак симетричності, навколо них еднаються всі основні події твору. По-своєму об'єднує сюжет п'єси й Стеха, але ця дійова особа, граючи роль майже постійного медіатора, іноді доходить до того, що, притлумлена гостротою деяких зіткнень, стає просто вибуховою й небезпечною, а подієвий ряд будується на межі зламу трагічного. Так, у першому монолозі Стехи автор чітко вказує на учасників основного конфлікту, на причини й мотиви, якими вони керуються. До всього того, Стеха повідомляє і про свою участь у цьому конфлікті – там вона відвела собі роль такого медіатора, котрий повинен виступати на боці сотника Хоми Кичатого, переслідуючи власні інтереси. І Стеха спочатку грала досить вправно: вона, з одного боку, нібито допомагає Галочці за те, що та дасть їй свій байбарак на вечорниці, але в основному – її батькові, який задумав віддати доньку заміж за старого полковника Молочая. Вважаючи себе досвідченою інтриганкою, Стеха робить вигляд, що прислухається до вказівок Хоми, але при цьому йому нагадує: “Та вже мені не вчиться, як ділом повернуть. Наговорю такого дива моїй панночці – що твій кобзар” [9, с. 27]. І все ж справжнім випробовуванням Стехи став діалог-розвідка з Галею, у якому вона змогла максимально напружити розвиток подій узагалі:

Стеха. Слухайте ж. (Вполголоса). Сьогодні прийдуть старости.

Галя (в восторге). Від Назара! Від Назара!

Стеха. Та там вже побачите, від кого.

Галя. Хіба ж не від Назара, Стехо? Що ж, оце мене і справді лякаєш?

Стеха. Я вас не лякаю, я тільки так кажу [9, с. 24].

Саме в цьому діалозі Стеха випробувала дівчину й реалізувала свої меркантильні інтереси:

Галя. Теперечки не дам байбарака. А що поживилась?



Стеха. Оце які-бо ви боязкі! Вже і повірили!

Галя. Ну, що ж? Від Назара?

Стеха. Та від кого ж більш? Вже пак не від старого Молочая, нашого полковника [9, с. 25].

Отже, самоконтроль Стехи, її власний інтерес у цій справі уже на вербальному рівні загострюють напругу латентної стадії розвитку основного конфлікту. Але реальна поява сватів у хаті (мікроподія) Хоми Кичатого засвідчила перехід конфлікту в стадію відкритого й реального загострення. До того ж саме тепер з'являється не просто союзник, а оборонець Галі Назар. Хоча Назар не тільки не зменшує динаміки й гостроти основного конфлікту, а, навпаки, розпалює його. Більше того, він першим вносить у це протистояння елемент антагоністичності й відвертої агресивності:

Назар. Геть, Юда!

Хома (в ужасе). Прохор, Максим, Іван, Стехо! Гей, хто там є? Возьміть його, харцизяку, – він уб'є мене! [9, с. 33].

Лише в цьому короткому обміні репліками проявились основні ознаки конфлікту антагоністів: наступальні й оборонні дії учасників конфлікту, які характеризують тип протидії. Тобто від таких словесних взаємних образ антагоністів потрібно чекати різких дій. І справді, уся “тканина” конфлікту стає “живою”, вразливою й винятково болючою – кожне слово, як і кожен намір чи то з боку обох козаків-антагоністів, чи то з боку тих, хто так чи інакше їх підтримує або поступово втягується в цей конфлікт, породжують не просто відчуття незадоволення, а відверту розлюченість, справжні вибухи емоційних збурень. Так, наприклад, побратим Назара Гнат, дивлячись на те, як Назар принижується перед Хоמוю, вигукує: “Перед ким ти падаєш? Я на тебе після сього й дивиться не хочу; прощай!.. Кланяється дияволу! Він тебе кип'ячо смолою напоїть!” [9, с. 35]. І так, без жодної помітної “ремісії” в розвитку цього конфлікту, відбувається постійне стрибкоподібне наростання (ескалація) конфлікту, суттєво змінюється тактика поведінки однієї зі сторін: Гнат довго й терпляче переконував Назара викрасти Галю, а допомогти йому тут береться Стеха. Тобто надто користолюбний медіатор дуже легко переходить на бік іншої протидіючої сили, цим самим порушуючи симетрію сил конфлікту.

Розв'язці конфлікту даремно передують вечорниці в хаті безіменної “Хозяйки”. Саме під час вечорниць розкривається справжній характер Стехи – впертої та ризикованої “козир-дівки”. І це також своєрідне відкриття Т. Шевченком характеру меркантильного крутія в спідниці.

Рівень конфліктогенності поступово зростає й сягає вершини тоді, коли Назар викрадає Галю. До цього додаються сумніви Галі щодо правильності втечі, вона найбільше боїться того, що “тато її прокляне” [9, с. 48]. І це створює фрустраційну ситуацію перед самою кульмінацією:

Галя. Весело, мій Назаре, мій миленький, а серце все-таки болить. Мені здається, що тато вже прокинувся і мене шукає.

Назар. Бог зна об чім думаєш ти! Ось зараз будуть коні, і вони нас не найдуть, хоть нехай усю землю перевернуть. Не журись же, моя ластівко! [9, с. 50].

Та й ця досить сентиментальна мить (діалог Галі й Назара) не зупиняє загострення – вона максимально навантажує його емоційно (плач, поцілунки, короткі висловлювання-роздуми тощо), бо драматург одразу вдало знаходить вихід: за допомогою полілогічного мовлення здійснює небачену в українській драматургії першої половини XIX ст. ескалацію передкульмінаційного моменту, адже саме тепер проти Хоми збунтувалося парубоцтво, саме тепер прозвучала агресивна репліка Гната, який до того ж замірився на Хому шаблою – саме тепер постала кульмінація, котра швидко переросла в розв'язку конфлікту. І в цій ситуації знову проявились традиційні риси головних характерів – запальність Гната й стриманість Назара. А разом з тим перед реципієнтом постають не лише по-своєму відкриті характери багатьох дійових осіб, майже повноцінні образи цих людей з усіма їхніми проблемами, предметами розмов, мотивами, меркантильними цілями. І все-таки саме конфлікт доньки з батьком з'єднує всі події п'єси в один “подієвий вузол”, сприяє складанню тем у тематику, а проблем – у систему проблематики, з допомогою якої автору вдалося дуже майстерно передати цілісність життя основних станів тогочасного суспільства. Традиційно автор використав



основні прийоми поетапного компонування: дегресію (Стеха “шалит с козаками” [9, с. 45]), прискорення розвитку подій тощо.

М. Костомаров п'єсу “Переяславська ніч” присвятив такій історичній події, як визволення України від поляків. Проте вже в перших двох сценах у центрі уваги дійових осіб і реципієнтів він порушує питання і про волю, і про необхідність визволителів залишатися великодушними в бою, а особливо після визволення. Починається все з провокаційних підбурювань Чужестранця до активної та нещадної боротьби проти польських утисків і протиставлення їм молитовної покірливості священика Анастасія, який заявляє, що боронити віру – це “святес діло”, але застерігає від того, щоб неозброєні й невідготовлені до боротьби люди безглуздо не кидалися в бій, не гинули, “гублячи душу й вік свій” [6, с. 228]. Та багатослівні репліки Анастасія лише відводять увагу від самого сенсу протистояння й мети спілкування між дійовими особами – відсутність боротьби притлумлює гостроту реальних, а не вербальних колізій, ослаблює спайки між ними. Саме тому на передній план поступово виходять усі другорядні дійові особи, які стають досить традиційним “заповнюючим матеріалом” п'єси. І так триває доки, поки Чужестранець не заговорив як реальний герой-визволитель під власним знаменитим прізвиськом Лисенко, котрий нібито загинув у битві з поляками. І хоча драматург і на цей раз не зумів відмовитися від багатослівних реплік, поодинокі зіткнення й весь подієвий ряд твору потекли в іншому напрямку: спочатку відбулася надгостра сутичка між “стратегами” захисту народу, а потім у момент найвищої напруженості цього суто вербального поєдинку священик кидає в завмерлий натовп заклик: “Послухайте – Господь вас покарає” [6, с. 230], а у відповідь Лисенко заявляє, що, коли не буде боротьби, він покине їх (“Коли не так – усіх покину зараз!” [6, с. 230]), за Лисенком пішли всі. А на ствердження класицистичної високої змістоформи твору саме в цей момент автор вводить три помітно оновлені форми хорового співу: “хор усіх”, “хор хлопців” і “хор дівчат”, та ще й ставить усі ці форми поспіль, без найменших ремарок чи коментарів – усе вирішує зміст співу кожного з хорів: “хор усіх” – це пісня-веснянка, у якій говориться про те, що не слід забувати рятувати Україну; спів “хору хлопців” – це досить традиційна групова репліка юнаків з пісенного весняного переспіву, звернена до дівчат з відповідними запитаннями; а от відповіді “хору дівчат” виглядають не зовсім традиційно, оскільки дівчата співають про те, що необхідно спочатку визволити батьківщину. Дещо штучною, хоча й дуже гострою, виглядає любовна інтрига сестри войовничого визволителя Лисенка Марини зі старостою Переяслава, на початку розгортання якої ні вмовляння брата, ні його погрози, ні наймудріші докази того, що поляк ніколи до глибини душі не буде любити й шанувати українку, на Марину не діють. Єдине, на що вона погодилася, так це на те, що приведе коханого на зустріч з братом, але діалог закоханих виявився настільки багатослівним і довготривалим, що врешті-решт втратилися вся його гострота й напруга конфліктної інтриги. По-своєму “виправдує” автора лише зміст передостанніх, дуже стислих реплік закоханих:

Староста. Марино! Що се?

Марина. Помста і свобода!..

Староста. Змія!! Я задушу тебе!! Ти перша ізгинеш...

Марина. Перша із тобою вкупи... [6, с. 261].

Проте основне протистояння українців і поляків врешті-решт переростає в пряме зіткнення сил – усі гострі події відбуваються за сценою. Так виглядає кульмінація основного конфлікту. А перед глядачем розігрується, як на думку драматурга, справжня фінальна колізія-розв'язка: Лисенко принципово міняє позицію в ставленні до розбитих і обеззброєних поляків – він, смертельно поранений, не лише відмовляється від думки про необхідність нещадної помсти й винищення всіх без розбору поляків, не жаліючи ні жінок, ні дітей, ні старих, а, піддавшись високому й традиційному поривові національної великодушності визволителя Переяслава, заявляє: “...ізробити добре Солодче в сто разів, ніж зле! О, як мені тепер на серці легко!..” [6, с. 269]. До того ж, змінивши гнів месника на милість визволителя, герой не послабив свою позицію, а, навпаки, посилив, збагнувши, що така національна риса українців стане найжорстокішою і найпринизливішою помстою для колись занадто гонимих завойовників. Недарма ж староста кидається в останній збройний поєдинок з давно скаліченим і ослабленим, але благородним Лисенком і востаннє смертельно ранить його, чим відповідає йому й герой. У цій фінально-смертельній розв'язці він піднімається духом іще вище: “нам смерть обом... Прости мене за смерть твою – я за свою прощаю...”, – говорить він ворогові. А в останній репліці звертається до народу:



Народе православний!.. Знайте всі,  
Що і вояк будь мусить чоловік  
І християнин... Усіх ляхів  
Повипускайте завтра вранці... [6, с. 273].

І “Сава Чалий”, і “Переяславська ніч” М. Костомарова – це вже зовсім інший міжнаціональний і міжнародний рівень мислення й виміру українців усіх верств. У динаміці систем дійових осіб обох п’єс М. Костомарова простежується дещо схожа схема: на початку п’єси дійові особи розташовані попарно й помітно симетрично; упродовж розвитку подій симетричність і між парами головних дійових осіб, і між основними силами послаблюється до повного її зникнення, а на кінець п’єси установлюється повна асиметрія – у дію вступає відверта конфліктогенність більшості стосунків.

Біполярні системи конфліктів обох “трагедій” також поступово стають багатополлярними. Характери дійових осіб цих творів не стільки розкриваються чи формуються (створяться) в суперечках, поєдинках, протистояннях, скільки ламаються.

П’єса М. Костомарова “Украинские сцены из 1649 года” складається зі “сцени-майдану”, чимось схожого на віче, на якому ведуться перемовини між керівниками України й посланцями Польщі. Увесь подієвий ряд сцени першої будується в основному з хорового співу та виступу Хмельницького, а сцена друга – це такий суцільний діалог груп перемовників, який досить швидко переростає в надзвичайно гострий полілог між різносторонніми й озлобленими людьми, котрих об’єднують хіба що їхня взаємна неприязнь і непоступливість. І все-таки komponує репліки-виступи перемовників позиція Хмельницького – жити двом народам мирно й рівноправно, не ображаючи один одного. Тобто знову маємо схему такого komponування твору, сутність якого полягає в наявності й активній діяльності основного і в той же час наскрізного діяча зі стійким і багатогранним характером.

Одразу після співу “Бурсаков из Академии” М. Костомаров в “Украинских сценах из 1649 года” надав слово Хмельницькому, який у першій же багатослівній і в той же час сентиментальній репліці-промові на тему становища збереженої Богом, але остаточно не звільненої козаками України звертається до всього народу з такими риторичними запитаннями, які вже самі по собі вимагають від людей жити й діяти інакше: “Чи не кончиться ж ся довга ніч твого запустіння? Чи не взійде тепер над тобою щироясная зоря визволу?” [6, с. 276]. Саме в цій частині реплік гранично чітко й прозоро формулюються проблема й проблематика твору. І на цей раз автор не уповає вже ні на віру, ні на братство народів під сонцем єдиного християнства – він кличе всіх українців до конкретних дій: “Помолімося, браття, єдиним серцем і єдиними устами все щедрому Богу...” [6, с. 276]. Сцена друга також починається реплікою-роздумом Хмельницького, а точніше – реплікою-надією на те, що не лише козацька старшина й особливо затяті поляки, запрошені відзначати перший день перебування гетьмана в стольному Києві, а й усі разом віддадуть шану народові. Цій позиції протиставляється репліка колишнього українця Кіселя, який давно вже піддався ляхам і намагається повернути гетьмана та його оточення до польського ярма. Третю позицію висловив полковник Джеджала – він, викривши продажність Кіселя, надав полілогові надзвичайної гостроти. А далі вся сцена перетворилася в настільки вибуховий і багатогранний вербальний конфлікт, що ні Богданові прохання, ні його заклики до всіх присутніх бути мудрими й толерантними не зупинили антагоністів. Навіть перші погрози вигнати затятого й недружелюбного ляха-ксьондза не стримали нікого. Не зупинилися у своїх нападках на Богдана й козаків ляхи навіть тоді, коли доведений до стану вибуховості нахабністю контролерів-комісарів від короля Хмельницький заявив: “Не Павлюк я вам і не Остриця! Я поперед знаю, що з сеї комісії нічого не буде. Война! война у тих трьох або чотирьох неділях! Виверну я вас всіх, ляхів, догори ногами і потопчу так, що будете під моїми ногами, а наостанок вас цареві турецькому у неволі оддам... Скажіть се королеві і всім станам вашої Речі Посполитої. Що? Чи не шведами мене застрахаєте? І ті мої будуть...” [6, с. 286-287]. Після цього поляки й особливо запроданець Кісель не тільки продовжили напади, а й стали погрожувати Хмельницькому й Україні: “...рушить на тебе військо всею силою... і неповинна кров пролита упаде на твою душу” [6, с. 290]. Саме такий вияв антагонізму обох станів учасників перемовин перетворився на кульмінацію твору. А розв’язкою цього вербального конфлікту між представниками двох держав стали слова Хмельницького: “Знаю, що фортуна слизька, але надію певну полагаю на



справедливість своєї справи і вірую, що Бог потягає за правду.., а зрадливого покою – не хочемо” [6, с. 290]. Так змістово перегукнулися вихідна й заключна репліки Богдана Хмельницького. Та й у всій п’есі на дві дуже неспіврозмірні сцени (при наявності біполярних зіткнень і поєдинків) вочевидь домінує лише один, але багатополарний конфлікт з двома важливими подіями – виступ Хмельницького перед киянами й справді вирішальна історична зустріч представників двох держав на перемовинах.

Проте цього разу більшість характерів дійових осіб твору і не формуються, і не творяться, а лише розкриваються тими основними й визначальними гранями й рисами, котрі врешті-решт і зумовлюють не лише їхні позиції, а й готовність до участі в майбутніх подіях: Богдан Хмельницький добрий до пори до часу і поступливий та хлібосольний, навіть дуже терплячий і чемний з ворогами, але доведений до стану гніву виявляє далекоглядність і неабияку впевненість у правоті своїх рішень; дріб’язковість, прискіпливість, непоступливість властиві ляхам; лакейська настирливість (до всього сказаного про ляхів) притаманна й перевертню Кіселю, а фактична й несправедлива впертість – Лентовському. Тобто всі дійові особи подаються як зрілі й незмінні у своїх рішеннях особистості, позиції яких можуть вирішити й виміряти на стійкість лише збройні поєдинки, нова війна.

У “трагедії” “Переяславська ніч” М. Костомаров скористався прийомом такого композиційного контрасту, за допомогою якого вдалося згармонізувати характери двох дійових осіб, яких спочатку не можна було навіть примирити (священника Анастасія й Чужестранця – пізніше Лисенка), але біль від зневаги та жорстокості поневолювачів і перш за все бажання звільнити народ стали основними об’єднуючими факторами. Тут автор скомпонував твір з допомогою тепер уже двох наскрізних дійових осіб з різними характерами, на основі далекоглядної й масштабної ідеї, у формі вияву загальнолюдського гуманізму, що разом породило справді високохудожню цілісність і єдність п’еси.

У п’есі “Кремуцій Корд” М. Костомаров зробив характер і саму постать героя наскрізною, використав такий компонувальний прийом, як “композиційний контраст”. Завдяки прийому “композиційного контрасту” автор зумів не лише пов’язати всі ряди колізій і подій, а зіставити й порівняти окремі історичні епізоди та події в такий нерозривний потік часу, який (у свідомості історика й поета Сатрія) найоб’єктивніше судить істориків, правителів: “...обман, раболепство воцарились на месте прежних добродетелей!” [6, с. 300]. Такі й подібні думки та ідеї історика, контрастуючи з офіційною політикою римського імператора Тиверія, централізують сюжет і з’єднують майже всі складові змістоформи твору в один подієвий вузол. При цьому зміст кожної з дій п’еси подається у формі діалогу героя з групами його вимушених, прихованих і відвертих противників. Тож і в кульмінаційній ситуації (“п’еси-засідання”) Кремуцій Корд постає один проти всього сенату. Усе це також сприяє цілісності твору.

Отже, івент-аналіз творів драматургії на історичні теми показав, що подія в п’есі – це специфічний елемент художньої системи, який сприяє визначенню співвідношення між протидіючими силами, дає можливість заглибитися в збіг умов та обставин, які впливають на розстановку протидіючих сил. Окрім цього, подія здатна надавати особливого напруження в момент розв’язання конфлікту. Події або система подій, які складають основу фабули п’еси та історіографічну тематику вносять суттєві зміни в еволюцію характерів дійових осіб. І вихідні, й основні події творів драматургії мають своїх актантів – Гнат, Стеха із п’еси Т. Шевченка “Назар Стодоля” та ін. Кількість учасників подій проаналізованих п’ес незначна, пояснюється тим, що більшість сюжетів п’ес досліджуваного періоду концентричні. У таких п’есах, як “Поворот козаків із Трапезунда”, події вичерпали себе і в часі, і в просторі, а тому в останній дії п’еси відчувається помітна ретардація усіх подій п’еси.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2001. – 1440 с.
2. Гребенюк Т. Категорія події в рецептивно-комунікативній парадигмі аналізу літературного твору / Т. Гребенюк // Слово і час. – 2008. – № 4. – С. 50-56.
3. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія / Тетяна Гребенюк. – Запоріжжя: Просвіта, 2010. – 424 с.



4. Літературознавча енциклопедія: у 2 т / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 2. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
6. Костомаров М. Твори: у 2 т. / Микола Костомаров; упоряд., авт. передм. та приміт. В. Л. Смілянська. – Т. 1.: Поезії. Драми. Оповідання. – К.: Дніпро, 1990. – 538 с.
7. Поетика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулыгиной; Infrada, 2008. – 357 с.
8. Українською музою натхненні (польські поети, які писали українською мовою). – К.: Радянський письменник, 1971. – С. 121-173.
9. Шевченко Т. Повне збір. тв.: у 12 т. / Т. Шевченко. – Т. 3: Драматичні твори. Повісті / редкол.: М. Жулинський та ін. – К.: Наукова думка, 2003. – 592 с.
10. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

УДК 821.161.2 “18-19” +82-94: 340.143 Нечуй-Левицький

## АВТОРИ І ДОЛЯ ГАДЯЦЬКОГО ДОГОВОРУ (ЗА РОМАНОМ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО “ГЕТЬМАН ІВАН ВИГОВСЬКИЙ”)

Козачук К. О., к. філол. н., доцент

*Академія адвокатури України*

У статті розглянуто інтерпретацію історії Гадяцького договору 1658 р. між Україною і Польщею в історичному романі І. Нечуя-Левицького “Гетьман Іван Виговський”. З’ясовано роль принципу історичної достовірності, домислу та вимислу письменника в художньому дослідженні політико-правового компоненту української історії періоду Руїни.

*Ключові слова:* історична достовірність, художній домисел, художній вимисел, правничий документ, політико-правова свідомість.

Козачук К. О. АВТОРЫ И СУДЬБА ГАДЯЧСКОГО ДОГОВОРА (ПО РОМАНУ И. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦКОГО “ГЕТЬМАН ИВАН ВЫГОВСКИЙ”) / Академия адвокатуры Украины, Украина.

В статье рассмотрена интерпретация истории Гадячского договора 1658 г. между Украиной и Польшей в историческом романе И. Нечуя-Левицкого “Гетман Иван Выговский”. Раскрыта роль принципа исторической достоверности, домысла и вымысла писателя в художественном исследовании политико-правового компонента украинской истории периода Руины.

*Ключевые слова:* историческая достоверность, художественный домысел, художественный вымысел, юридический документ, политико-правовое сознание.

Kozachuk K. O. THE HADYACH TREATY AUTHORS AND FATE (AFTER THE NOVEL “HETMAN IVAN VYHOVSKY” BY I. NECHUI-LEVYTSKY) / Academy of Advocacy of Ukraine, Ukraine.

The article deals with the interpretation of the Hadyach treaty of 1658 between Ukraine and Poland in the historical novel “Hetman Ivan Vyhovsky” by I. Nechui-Levytsky. The role of historical veracity principle, writer’s guesswork and invention has been explained in artistic research of the Ruin period’s political and legal component in Ukrainian history.

*Key words:* historical veracity, artistic guesswork, artistic invention, legal document, political and legal conscience.

Історія України XVII ст. після національно-визвольного руху 1648-1654 рр. – здавна продуктивне поле як для спекуляцій, так і для серйозного, вдумливого художнього дослідження. Історія в інтерпретації І. Нечуя-Левицького – це скоріше історія вчинків індивідуума, ніж узвичаєний загальний виклад драматичних подій національно-визвольних рухів тощо. Гадається, його творча манера історика перебуває десь посередині між двома науково-художніми тенденціями – “гребти все підряд густими граблями” та з усього того виводити висновки; чи писати “історії генералів та найвидатніших подій” і потім на тих “визначальних” “вершинах” зводити будови образних чи категоріально-концентрованих історій” [5, с. 141].