

УДК 82.09 (477)

Тхорук Р.

ДРАМА МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО “НЕ СУДИЛОСЬ”: АВТОРСЬКА ТЕМА Й ЧИТАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ

У статті висвітлюється питання зумовленості змісту й смислів п'єси Михайла Старицького „Не судилось” масовою драматургією другої половини XIX сторіччя, зокрема структурою сімейно-родинної мелодрами. Авторська тема визначається методом контекстуального аналізу усього корпусу драм письменника. Ситуація не-відчитування авторських інтенцій окреслюється на матеріалі читачьких відгуків (компетентний читач).

The articles is about correlation of content and meanings of drama Mychajlo Starytskyj It doesn't theirs fate and mass Ukrainian dramas in the second half of XIX century, in this case the family-and-love melodrama structure. The author theme is determined by methods of context analyze on materials of writer's dramas. Misreading of author intentions are researched on reader responses (the informed reader).

Звичним поняттям у класифікаційній схемі драматичних жанрів другої половини XIX сторіччя стала драма з народного життя поруч із комедією та водевілем. Чітке позначення “вихідного матеріалу” та соціального статусу персонажів вирізняє корпус мелодрам з-посеред творів іншого стилю (символічного етюдю, наприклад) та відділяє від історичної драматургії. Все ж у дефініції соціальний аспект акцентований. І може бути витлумачений як вододіл високої та низької культур, тяглість класицистичних чинників організації культурного організму. Автори драм, що здебільшого в силу походження й освіти перебували або в потужному полі традиційних тем і підходів, або ж поза ним, по-різному почувалися в ситуації зрослої театральної активності та непідробного інтересу публіки до українського театру у 1880-1920-х роках. Складність “врощення”

авторської теми у традиційну культуру спробую описати на прикладі драми Михайла Старицького “Не судилось” шляхом відстеження відхилень від формульних схем у тексті, а потужність каналів рецепції, що забезпечують традиційність, на основі відгуків та інтерпретацій. Мене власне цікавлять випадки разючої незбіжності очікувань автора та відгуків читачів, навіть із найближчого до письменника кола (як, наприклад, із описаних у листах Олени Пчілки до О. Огоновського щодо постановок “Світової речі”).

Найперш зазначу, що значний обсягом масив текстів драматургії 1880-1920-х років геть не означає їх тематичного різноманіття. Скоріше доведеться говорити про існування багатьох варіантів кількох тем. Як і у випадку фольклорного корпусу текстів, радше слід говорити про тематичні цикли та варіювання у їх рамках. Змістові характеристики залежні від “призначення” твору у комунікативній системі, в координатах надавач / реципієнт. Пізнавальний і розважальний аспекти часто урівноважуються у цілісній системі культури. Специфічною ознакою виступає кореляція комедії та мелодрами, що виявляються більш-менш схожі персонажно-тематичною струтурою.

Тематична парадигма виявляється значущим складником з уваги на суцільність системи культури, визначає читацькі стратегії найперш селянських спільнот, вихованих завдяки фольклору, тобто до деякої міри механізми рецепції фольклору назагал витримуються українською культурою. Сегмент масової культури, на моє переконання, імітує або ж переймає ці механізми, враховуючи вироблені стратегії й канали (зокрема, архетипні теми й варіативність, базовану на формульності), а висока культура без часткового їх задоволення і забезпечення втрачає читача / глядача цілком.

Якщо виокремити так звану історичну драматургію¹, -- вона презентує ідеологічно складніший витвір, -- то увесь корпус драм

¹ Історичного стибу твори визначають, на мою думку, сегмент усвідомлення національної та державної самототожності. Вони перебувають у значній залежності від форм, вироблених у трьох мною названих циклах, щедро із них запозичуючи структурний матеріал; на відбір формульних структур впливає завдання справити запрограмоване (інтенційне) враження. У другій половині XIX сторіччя саме відбувається процес формування, становлення, відбирання й стереотипізації вдалих формулок історичної драми.

масової літератури обмежитись до таких *тематичних циклів*:

- почуття / родина / жінка, сегмент любовно-сімейної тематики;
- влада / громада / чоловік, відповідно: політична й соціальна проблематика, тема героя-заступника;
- гонитва за грошима / заробіток / професія-покликання; тема підхоплена у цей період завдяки емансипаційному потенціалу; у параметрах традиційного суспільства слід йдеться про постать “чужого” та “іншого” у селянській громаді.

У **центрі першого** з визначених сегментів постать дівчини й жінки, домінантою стає стереотип покинутої жінки. Сентиментальним додатком виступає колізія дитини. Застереження, акцентоване у тексті, спрямоване на осуд легковажності чоловіка й захланності родичів дівчини (жінки). Стисло й влучно стереотипність групи головних персонажів цього тематичного циклу виражає репліка старої свекрухи із мелодрами “Брат на брата” Д. Грицинського (1911), яка втішає покинуту невістку: “І-і... дочко! Наша доля яка... дітей роди, хліб печи, пряди, а чоловіка не гляди, бо все їдно не вглядиш!.. Удача в їх така!..” [2, 42] Легковажність чоловіка виявляється через постать спокусливої коханки: одна її присутність виявляється достатньою, щоб заповнити психологічно-мотиваційну лакуну різкої зміни ставлення чоловіка від початкової сцени побачення чи досвіток-вечорниць із оспіванням до наступної пристрасних залицянь до іншої чи жорстоких докорів в лице покинутої. Цей злам у стосунках, що виглядає різким поворотом інтриги, вважаю найнеобхіднішим ефектом. Він твориться антитезою і ради неї, адже дає змогу підкреслити виразність миті скидання полуди із очей, зникання любовного бажання й пристрасі. Домінантою образів закоханих і пошлюблених лишається чеснота вірності і відданості, вона й буде випробовуваною та загроженою – така сутність сюжетної історії любовно-сімейної мелодрами.

Легковажному чоловікові мелодрами відповідає надокучливий нелюб комедії. Починаючи ще від “Наталки Полтавки”, а вона здебільшого й наслідується, постать милого не розроблюється настільки, щоб зумовити сюжетні ситуації хитрощів чи втечі ради шлюбу, допомога приходять від сторонніх або ж випадково. Водевілі про веселу молодичку, що вміло спекалася залицяльників, за характером інтриг скоріше вказують на наслідування переробок

гоголівської “Ночі перед Різдом”. Ці добре розроблені структури завдяки поширеності легко надаються редукції і часто стають складовими текстів іншої тематики.

Наскільки автор тексту масової драматургії дбає про точне відтворення схеми і якими стають точки доповнення сюжетної історії, а які виявляються нерушними, можуть засвідчити саме надто невибагливі п’єси. До таких у цьому циклі, на мою думку, належить мелодрама “Дві сестри” О. Лісовського (1901). Перша дія знайомить глядача / читача із мріями “дідової” доньки: бажає вона вийти заміж за парубка Олексія. Та на нього поглядає і крива на одне око “бабина” донька Феська. Вони із матір’ю закликають ворожку. В останній дії перед нашими очима розгніваний через поговори про нешлюбне дитя Олексій убиває збожеволілу від горя покинуту жінку і над її тілом дізнається про обман. Схема, як бачимо, схоплена без значних лакун і витримана уже завдяки розстановці персонажів та фреймою сюжетної історії.

Однак текст “Двох сестер” демонструє ще кілька розроблюваних стратегій: розробку поля причин розлуки (зради) закоханих; демістифікації забобонів (не ворожчині зусилля стали причиною гніву); моралізації на основі фольклорного наративу чи релігійного коду (наразі казки). Такі значущі змісти, як колізія дітей, божевілля, вбивство, пияцтво, суперництво у рамках схеми любовного трикутника, лишаються непорушними. Можливості комбінаторики, а вона є найпоширенішим підходом при формульності текстової структури, переважно зосереджуються навколо маргінальних елементів: постаті коханки-розлучниці (ворожка, заздрісна мельничиха, чарівниця, колишня покинута мила), причин відсутності милого (бурлака, на заробітках, на війні/службі), усунення нелюба (обман, намова й арешт), розв’язки мелодрами (божевілля, вбивство). Драма Михайла Старицького “Не судилось”, безсумнівно, найбільш адекватна до структури цього тематичного сегменту.

Жанрове розмежування на комедію (водевіль) та мелодраму опирається на розрізнення стереотипу бой-жінки та покірної жертви. І покірність, і відважність амбівалентні в оцінках, тому не можна сказати про чіткість їх розрізнення. Скоріше йдеться про двоякість розв’язання долі жінки, що й вирішує те, як визначити жанр. Трагічна розв’язка – мелодраматична, а хеппі-енд – комедійна чи

ж водевільна. На загал можна твердити з уваги на кількість творів, що осередям цього тематичного циклу є тема покинутої дівчини й жіночого безталання. Потужним виявляється підживлення фольклорними текстами – жартівливим піснями, баладами і т. і.

Другий тематичний цикл пов’язаний із постаттю народного заступника, обігрує незатухаючі питання громадської непокори й бунту. Багатим саме у цьому випадку виявляється сегмент історичної драматургії (тема розбійника). Класичним взірцем назву “Бурлаку” І. Тобілевича. Структура героїчного романсу тут поволі поступається на користь нарощення сатиричних сюжетних ситуацій. Усе ж статистично тема бідніша. Ця тематична група щедра на водевілі й комедії політичного характеру. Достатніми ознаками структури за наявності постаті народного оборонця вважаю вказівку на громадський характер моралістичних акцентів автора. Персона визволителя, який з’являється здебільшого ніби нізвідки, щоб обстояти права немічних та обділених, оповита ореолом загадковості. Мимоволі хочеться звернути увагу навіть на знаменитого бурлаку Миколу із взірцевої у багатьох відношеннях “Наталки Полтавки” І. Котляревського.

Назагал легкість відсилань та пов’язань із творами інших тематичних циклів та іншими жанрами характерна фольклору, у такий спосіб підтримується на рівні змісту – міфічні уявлення, на рівні образності – стереотипи відчитування дійсності й стабільність картини світу, на рівні форми – всеохопність і системність.

Третій тематичний цикл серед визначених наймолодший. Точкою його “запуску” назвала б появу “Глитая” М. Кропивницького (1883). Перевага ознак сімейної мелодрами не заступила яскравої новизни теми *гонитви за багатством* усупереч людяності й моралі. Мелодраматичні сцени визиску рельєфніше постали у їх корелятивному комедійному варіанті. А мелодрама надалі розвивається як “кривава драма” двома течіями: адюльтерної та боротьби за спадок, – залишаючись у вузьких рамках родинної проблематики. Все ж і тут набирає сили архетипно-фольклорна типізація, тому актуалізуються казково-притчеві матриці суперництва братів, сестер. Комедійно-фарсовий варіант мало наслідувався.

Тексти про артистичний, мистецький та професорський побут (навіть із виразними стильовими символічними ознаками) масово

з'являються у драматургії М. Старицького, В. Винниченка, Я. Мамонтова, С. Карпенка, О. Олеся. Вони близькі до мелодрами структурно, і вписуються або ж співвідносні саме із цим тематичним циклом. Втрапляння “по той бік” моральних стереотипів найлегше прилягає до традиції у цьому сегменті. Знаки, які відсилають до нього – згадки про професію й зацікавлення протагоніста, розроблена структурна схема “тягне за собою” несподівані елементи-хвости – любовну історію із колізією зради.

Кожен із циклів позначений відчутним моралізаторським потенціалом, що відбиває спрямованість на адаптативну етичну функцію. Корелятивними слід вважати й онтологічний (містерійно-феєричний) та соціальний (політично-ідеологічний) виміри теми-варіанту. Інтриги-перешкоди можуть виписуватися як зумовлені чарами й захланністю, тому рівноцінні в темі образи персонажів ворожки й свекрухи, ворожки й матері-пиячки (“Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького та “Безталанна” І.Тобілевича). Значна присутність такого містичного чинника, як муки сумління, видіння, у третьому тематичному циклі, що теж правомірно трактувати за трансформований містерійно-феєричний елемент. Посилення онтологічного виміру твору задовільняє запит на сакралізацію тематики популярної драми, а також відповідність очікуванню виразно фікційного світу, на які вказував Б. Грінченко, характеризуючи селянське читання у книзі “Перед широким світом”. Маємо розважальний, полегшений варіант культурологічної потреби, яку І. Франко називав попитом на “поважну релігійну драму”. Такий елемент теж узгоджений із фольклорними механізмами й запитами. На думку Р. Абрагама, у парадигмі стосунків творця (виконавця) і реципієнтів вирізняється при врахуванні структур матеріалу, драматургії та контексту жанри розважальні і фікційні з високим рівнем віддалення виконавця і публіки та символічності цього зв'язку: “/.../ плач чи твір ліричний – це зображення за характером статичне, у ньому увесь твір і є фабула або ж лишається представленою таким чином, що відбувається перед нами, в становленні, або ж виконавець розраховує, що публіка знає суть перебігу схожих випадків. /.../ Такі твори основані на розрахунку, що публіка просто знає про схожі випадки” [1, 337]. Моралізація й завершальна сцена покарання винних, незалежно від тематики, й виконує адаптивно-корекційну

функцію культури: задає відчуття стабільності й впорядкованості соціальної структури навколо людини.

Відзначається, що розмаїття сюжетів, як і узагалі тенденція розширення й активної пропозиції форм та тем, характеризує високе мистецтво, масова культура здебільшого охоплює вузький сегмент. Мене цікавить, власне, те, що існує повсякчас механізм звуження, припускаю, у процесі прилаштування “високих” тем до існуючої системи у форматі переробок. “Підбирання” нових тем відбувається і у фольклорі, з цього погляду цікаві тексти, які фольклористи класифікують як “співанки-хроніки”: їм притаманна обмежена тематична сітка, до якої приєднується сумісне. Можливо, це й аналогічний процес “просіювання” – відбирання інформації, подієвого штибу. Тому висновки російської культуролога Л. Яковлевої, що стосуються масової культури Росії другої половини ХХ сторіччя, можуть мати історичне зафарбування, та все ж цікаві, як перспектива структурних змін досліджуваного мною корпусу. “Що ж до основних тем та сюжетів, – пише Л. Яковлева, – то вони підраховані для класичного мистецтва. Варіантів тут існує більше навіть при геть чисто структурному підході, ніж у кітчі. **Улюблені теми кітчу – сімейно-дитяча, любовно-еротична, екзотична, історико-політична.** У художньому сюжеті Новий час цінує непередбачуваність, кітч же оснований на формульності свого сюжету: особлива радість падає на впізнавання відомого у незвичайному, зведення дивного та чужого до відомого, свого, що робить світ надійним та затишним для пересічної свідомості. “Проста” свідомість не витримує “штучної” складності художньої картини світу: усе має бути, як у житті, просто, природно, як у людей...” [12] Як бачимо, тематичний домен обмежений трьома позиціями, а розмірковування про спрощення у масовій культурі разять деякою зверхністю, зумовленою, як на мене, скиданням з рахунків потужної консервативної системи архетипів (власне, потреб).

Михайло Старицький працював на пограниччі тематичних циклів і ясно усвідомлював свою позицію книжної (освіченої) людини, яка пише у рамках іншої системи – народної, як її уявляв. Таке відчуття “іншого” у середовищі народної культури ставало підґрунтям не конче зверхності. Та все ж воно, на мою думку, зумовлювало спроби внести свій читацький і культурний досвід.

Задіювався механізм ретрансляції (перекладу) й свідомого підлаштування під народне/селянське.

Причому, нагадую, Іван Франко наголошував на тому, що в поезії саме М. Старицький та письменники його школи порвали із традицією травестування – переодягання у селянина. Як свідчить драматургічна практика, відсутні підстави говорити про всеохопність нового підходу. (Та й знаменита “Ніч яка, Господи, місячна, ясна” показує, наскільки глибоко вкорінена манера “українізувати”: адже перед нами літературний, щедро насажений метафорами, романс, який за жанром слід назвати серенадою, аніж визнати за стилізацію народної пісні, що повсякчас робиться нині. При втраті відчуття автентичного стосовно фольклору, що визнає, наприклад, Олег Скрипка після низки років співпраці із виконавцями народних пісень, тобто при руйнуванні рецептивних каналів відчитування культурного артефакту, ця пісня для багатьох перетворюється на приклад народної культури, а йдеться про підміну.)

З іншого боку, потреба вправно стилізувати під “народну” драму, що повстала, не є надто простим завданням для людини книжної культури. І досвід переробок із М. Гоголя, які займають чималу частку в драматургічному доробку письменника, дає підстави говорити про орієнтацію на оперетку й комедію/мелодраму. Саме вони стають матрицею, взірцевою схемою, для усієї творчості Михайла Старицького-драматурга. Відповідь на питання, хто саме і чиї твори справили найбільший вплив, виявиться складнішою. Враховувати доведеться чинники знайомства із П. Житецьким, В. Антоновичем, М. Драгомановим, тобто із науковими студіями, ймовірно, творами середньовічної літератури й народної культури. Навряд чи забезпечить повноту окреслення цієї основи, витоків жанрової пам’яті, посилання на рецепцію І. Франка (стаття “Наш театр”), який вказував на бідність репертуару українського театру. У критичних зауваженнях багатьох тогочасних діячів вправно оминається низка текстів, ігнорується і не називається з десятків творів (зокрема Д. Дмитренка, Стеценка, І. Тогобочного, Я. Кухаренка), які ставилися мандрівними трупами. “Сліпота” може бути пояснена фактом відчитування низки творів (Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка, М. Кропивницького) як варіантів теми “Наталки Пол-

тавки” І. Котляревського, тобто узагальненням до жанрових типологічних рис. Звертаю увагу, що насамперед йдеться про зулар читачьких стратегій різних спільнот: рецепієнтів, зорієнтованих на авторську оригінальну тему, та тих, хто вихований на фольклорних взірцях із доміантою теми та її варіанту.

Пограничну ситуація найкраще виявляє, як на мене, факт трансформації у системі персонажів драми “Не судилось”, над якою, якщо вірити спогадам доньки письменника, М. Старицький працював десять років. Автор переносить акцент на чоловічий персонаж, не змінюючи його формульної теми – легковажність. І порушує закритість селяньського світу, перетворюючи героя на панича Михайла Ляшенка, вихідця із іншої соціальної страти. Причому виразніше вимальовується проблематика, характерна для ідеологічного роману української літератури того часу: налагодження взаєморозуміння між українськими панами і селянами, усвідомлення своєї національної окремішності, служби народів з боку панства (“Хмари” І. Нечуя-Левицького, “Товаришки” Олени Пчілки, “Сонячний промінь” і “На розпутті” Б. Грінченка). Тим-то бачимо у драмі М. Старицького надмірну структуру: панич і різночинець; зовнішню атрибутику українофіла.

Біографи М. Старицького стверджують, письменник писав п’єсу, художньо стилізуючи один із випадків життя Миколи Лисенка, ймовірно, маскуючи себе у постаті Павла Чубаня. Прилаштування “людського документу” до матриці комедії/мелодрами полягало насамперед у запозиченні фреймової кінцівки (самогубство й божевілля) та структурі любовного трикутника (Михайло / Катря / Дмитро). І відіграло фатальну роль, звужуючи до усталеного рецептивного каналу. Для однієї спільноти – до фольклоризованого типу масової культури. Для освічених читачів – до сентиментального коду. Сентиментальний етос підживлюється структурою панич/селянка, чіткістю окреслення соціального статусу головних героїв, а не звичною для масової культури колізією “мати з дитиною”. На мою думку, у парадигмі визначеного мною тематичного циклу любовно-сімейної мелодрами сентиментальний етос теми книжного штибу не був важливим, хоча надалі саме він буде пролонгуватися кількома авторами – М. Кропивницьким (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”), В. Винниченком (“Молода кров”). Ма-

сова драма радше ігноруватиме його, навіть Панас Мирний і Борис Грінченко нададуть йому ідеологічного звучання іншого гатунку: у драмі “Не погашай духу” українофільського, у п’єсі “На новому шляху” – емансипаційного. Ідеологія на загал менше цікавить масову літературу, аніж етика та моралізація. Однак вона на першому місці у культуртрегерів, для яких масова література – інструмент виваженого й продуманого контролю над сприйняттям.

Сюжетна історія драми надто проста: покоївка Аннушка із заздрості до Катрі підглядає за паничем, розповідає про почуте матері Михайла Ляшенка, пані змовляється із кузеном та чоловіком та відкупляються через Харлампія від Катрі, забезпечуючи її посагом – що водночас означає: Михайла одурюють, він, будучи враженим невірністю коханої (основна чеснота фольклорної закоханої), яка ніби взяла гроші, не встигає оговтатись і щось вирішити, адже Катря божеволіє, а Михайло, зрозумівши підступність родичів, уже ніяк не може зарадити біді.

У драмі “Не судилось” розростається на кілька колізій докладне окреслення панського щоденного життя: адюльтерна – Павло Чубань / Анна Петрівна; наживи слуг: Харлампій / Михайло, Аннушка / Михайло; визиску селян: селяни / старий Ляшенко; лицемірства й одурювання: Михайло / Белохвостов. Частина із них забезпечує сюжетну тему “панського болота”: одурювання Михайла Ляшенка. Інший драматичний матеріал важливий з уваги на влучні сатирично-викривальні характеристики; він побудований на формульних стереотипах.

У центрі твору – довірливий і легковажний Михайло. Він собою об’єднує усі колізії й усі змістові шари (ідеологічного героя, панського оточення, любовної історії). Катря – персонаж змістово набагато бідніший. Тему одуреного чоловіка/парубка можна назвати формулкою, впроваджуваною М. Старицьким. П. Рулін повторюваною у творчості називає тему “розбитого серця”, спрямовану на мелодраматичний сюжет жіночого безталання (навіть радше дівочого). Гадаю, творчі інтенції драматурга не дозволяли маргіналізувати постать чоловіка. М.Старицькому важливі і закоханий, і закохана, тобто, група *amogoso*, дель’артівська за походженням (у книжній спільноті) та баладно-пісенна (у фольклоризованій). Письменник схильний, як свідчать драматичні твори,

розглядати й малювати закохану пару як подвоєну структуру в одній темі. У письменника вони виявляються одуреними і використаними близьким оточенням – ради облудно тлумаченого щастя своєї коханої (чи коханого) вони поступаються рідним чи друзям (“Розбите серце”, “Маруся Богуславка”, “Талан”, “У темряві”, “Ой, не ходи, Грицю”). Тим-то легковажність чоловіка у структурі закоханих М. Старицького не зрідні стереотипній. Ніколи не йдеться про зраду, лише про підступні обмови, про непевність і залежність від влади та волі інших, здебільшого тих, кому закохані довірилися. Згідно зі стереотипом масової драматургії чоловік із легковажності полишає дівчину. У М. Старицького чоловік теж обманутий (або так випадково склалися обставини (“Маруся Богуславка”)). Багатше формулку одуреного чоловіка представляє на тлі “Не судилось” драма з народного життя “У темряві”. Своєрідний романсовий її варіант подає “Облога Буші”: тут закохані, розлучені через своє походження і політику, гинуть разом у печері. Письменник творить апотеоз спільного переходу закоханої пари через смерть у вічний світ любові. Мар’яна вирішила одурити милого, заманивши його у печеру із порохом, та останній крок автора -- жінка признається у намірах і чоловік обирає вірність у коханні. Творам Михайла Старицького, як на мене, не вистачило потужності новизни, щоб змінити/варіювати формульну тему, причому для обох спільнот. Тим-то популярними і постановочними стають драми, де чоловікова поведінка м’якше улягає стереотипу вини чоловіка у безталанні жінки. У цьому й причина популярності мелодрами “Не судилось” та її спрощених інтерпретацій.

Субверсія формульної схеми про одурену й покинуту дівчину/жінку, створена М. Старицьким, виявилася малопотужною, щоб перетворити і чоловіка у жертву. Хоча назва твору, отримана метонімічним скороченням вислову, вимагає шукати відповіді на запит: кому не судилося і що не судилося. Традиційна відповідь – не судилося дівці вийти заміж за коханого – змушує навспак підкоригувати текстові структури (скинути з уваги конфлікти Михайло-Зізі, Михайло-Белохвостов), мінімалізувати авторську сюжетну тему до стереотипу (осердяв вважати образ і почуття дівчини Катрі, хоча й обсяг сторінок, їй присвячених, менший), а в цьому випадку зредувати субверсійні смисли. Інші назви – “Щербата

доля”, “Не до пари”, “Не так склалось, як жадалось” – несміливо додають штрихи до коригування читацької стратегії вибору головного героя, але надто ощадно і недостатньо. Адже “щербатою” може бути доля лише того, хто лишився живим у кінцевій точці сюжетної історії і ще може її змінити. Недарма існує повір’я не ставити на стіл щербатого посуду, дбаючи про щастя своїх гостей та рідних (і вимога замінити його на цілий).

Остання, як свідчить анотація Христі Алчевської на “Хазіяна” І.Тобілевича, вважається на 1903 р. нормативною темою ідеологічного героя серед компетентних читачів: “Пьеса Карпенки-Карого не уступить, пожалуй любой изъ русскихъ пьесъ новѣйшаго репертуара. Въ ней фигурируютъ положительные типы молодого поколѣнія и отживающій типъ стараго кулака-помѣщика /.../ Самый любопытный молодой типъ олицетворяетъ собою окончившая гимназію Соня, дочь хозяина, на которую пахнули новыя вѣнія; рядомъ съ нею стоить не менѣе симпатичный типъ вліяющаго на нее учителя” [11, 490]. Чимало сторінок твору і деякі яви драми не задіюються при узагальненні теми, “скидаються” з уваги ради увиразнення актуальності. Наразі комедійна структура виявляється провідником теми. У драмі з народного життя “Не судилось” “провідний” характер комедійної структури притлумлений, адже розв’язка змушує ідентифікувати текст із сюжетною історією про безталанну покинуту жінку, відтак шукати стереотип легковажного кривдника. Відчитувати зміст крізь сентиментальну книжну літературу може саме освічений читач / глядач, який знає шевченківську “Катерину”. Однак слід додати, що ця поетова тема – субверсія усталеної фольклорної архетипної теми, не завжди її дотримується і сам Т. Шевченко. Тому, на мою думку, для селянського глядача теза про “фальшиве народолюбство” Михайла Ляшенка – ледь чи примітний фон. Та вона набуває значення, коли драму “Не судилось” відчитувати в жанрі сатири (іронічної драми; або романсу) із домінантами критично-викривального аналізу побуту й норів тогочасного суспільства.

Михайло Старицький, як на мене, навспак намагається скористатися добре відомою йому та апробованою уже в переробках структурою комедії дель’арте із нероздільною ідилічною групою аморозо (закоханих). Він її подвоює, усамотнюючи кожного із за-

коханих, і проводить їх через обмови і перешкоди старших. Слід звернути увагу на те, що “перешкоди”, як і в “літературній” для України італійській комедії масок, співвідносні із родичами й близькими. Причиною може ставати й невідповідність обраного жанру: помилка парубка (мотив захитаної довіри) улягає під комедійну матрицю, а не мелодраматичну. Надавати їй значення – стратегія освічених (книжних) авторів; їм же притаманна її сентименталізація, що, як на мене, спонукає до заміщення комедії (фарсу) на мелодраму (трагедію). Схожим шляхом йшов і Б. Грінченко у “Неймовірному”. Зверніть увагу на оцінки рецензента О.Ж. 1903 року: “Сюжетом для драми, як почасти можна здогадатися за назвою, стала недовіра чоловіка й дружини і породжені нею ревності. Юрко Тирсенко, молодий селянин, ревнує свою жінку Докію до свого товариша і до писаря водночас. Сусідські чутки ще більше розпалюють у ньому почуття, і Юрко врешті-решт доходить до того, що він рішає до писаря, щоб убити його. Туди ж прибігає його жінка, випадково заглядає товариш і одна із кумась, і справа до загальної злагоди розв’язується: виявляється, що Докія була геть ні в чому не винна. Драма закінчується зворушливим покаяттям Юрка та милими запевненнями чоловіка й жінки. /.../ більшість діючих осіб – шаблонні типи. /.../” [11, 504]. Архетипний тематичний цикл вимагає у центр ставити дівчину/жінку. Авторський варіант – відлуння книжної дель’артівської та рідної водевільної структур (із писарем-пономарем-залицяльником). Рецензент визначає сюжетну тему за “новими” смислами, а не усталеними. І додам: за тими, що відбивають “книжну” (звичну для рецензента) схему.

Розглянемо, як інтерпретують сенс драми критики (читачі). До уваги береться той факт, що йдеться про поінформованого читача та ще й із групи освічених спільнот. Почнемо із крайніх “канонічних” ідеологічно-соціологічних поглядів середини ХХ сторіччя.

“М. Старицький своїми п’єсами порушував актуальні питання життя села (“Не судилось” /.../), життя інтелігенції (/.../), гостро засуджував “панське болото”, жорстоких поміщиків (Іван Ляшенко, Ганна Петрівна, Белохвостов з драми “Не судилось”, /.../), викривав псевдонародолобців (Михайло Ляшенко), представників “темного царства” (/.../) Хоча пружиною розвитку дії в п’єсах “Не судилось” і “Ой, не ходи, Грицю...” є кохання, проте в них виразно звучать і

соціальні мотиви. Позитивні герої – представники трудящого села (Катря, /.../) – страждають від підступності і жорстокості панів, сільських дуків, мстять за страждання (Дмитро в драмі “Не судилось”). Аналіз позитивних образів, що несуть головне ідейне навантаження в ряді п’єс М. Старицького (Павло Чубань, /.../), свідчить про настирливе прагнення письменника знайти справжнього виразника народних інтересів. Павло Чубань (“Не судилось”, 1881) – культурник, він бачить нелюдське поведіння поміщиків, але сподівається помирити пана і селянина, він ще вірить у совість експлуататора, /.../. В умовах царизму названі образи мали прогресивне значення” [підкреслення моє. – Р.Т.; 10, 113].

У рамках моєї таксономії тематичних циклів (навіть із врахуванням взаємозапозичень і “переходів” формулок) драма “Не судилось” перебуває у першому, однак складає авторський варіант із неповною стилізацією. А.Халімончук, зокрема, відзначає основну сюжетну тему (“кохання”, любовну історію із намовою), та для аналізу обирає елементи іншої сюжетної структури – про народного захисника. Любовна історія в її усталеному клішованому вигляді вимагає легковажного чоловіка, без урахування його соціальних чи психологічних особливостей, – адже це історія про мінливість людської природи, чуттєвості і про зраду. Вона неунічна. Викривальний аспект притаманний просто іншому жанру – корелятивному з мелодрамою фарсу й комедії. “Врощення” елементів теми ідеологічного героя (народного заступника) здійснюється за підходами, характерними водевілю й дель’артівській комедії (без тематичної історії, за рахунок комічних чи ідилічних ситуацій). Тому, як на мене, тема заступника-месника цілком відсутня у драмі “Не судилось”, як і в мелодрамі “Глитай” М. Кропивницького. Дмитро у структурі любовної мелодрами не інакше, як нещасливий коханець, а Павло Чубань – родом із “вченої” комедії, резонер, тому теж лишиться не помітним для “масового” читача. А. Халімончук “знімає” для інтерпретації вигідні з уваги на класовий підхід деталі, та ігнорує основну персонажно-сюжетну структуру. Кількома сторінками вище він задав норму аналізу: “Основну роль в сюжетах творів представників критичного реалізму відіграє зіткнення позитивного героя з соціальними умовами, з владою” [10, 49], – колізія, яка стосовно Павла Чубаня, як бачимо у драмі “Не су-

дилось”, і не розгортається. Натомість маємо водевільно-фарсове залицання молодиці поважного віку до молодика (Анна Петровна Ляшенко і Павло Чубань). Такі рецептивні результати подвійної структури – зрощення романсу про позитивного героя та мелодрами про покинуту дівчину – і стратегії культурного керівництва. Причому в інтерпретаціях історій літератури здебільшого ігнорується і стилізована тема любовно-сімейної мелодрами, й авторська тема обдуреного чоловіка і боротьби молодого покоління із заско-рузлыми і зверхніми батьками (комедійна структура, корелятивна мелодрама). Відзначу, що цей автор не ігнорує змістової складової любовно-сімейної мелодрами, що відбиває читацькі стратегії традиційної селянської спільноти. І це, як побачимо далі, неабияка...

У 1922 році М. Сулима відзначає “невисоку літературну вартість п’єс Старицького” (напевно, йдеться про оригінальність, значущу чесноту високої літератури з часів романтизму) [9, 21]. “Драма “Не судилось” – найкращий між оригінальними творами Старицького; стосунки між інтелігенцією й народом; ілюстрація до Шевченкового “Якби ви знали, паничі”...” [9, 21] По суті, це конспект із “Історії українського письменства” С. Єфремова [4, 473-4]. Сучасник М. Старицького центральною у п’єсі виводить тему “мальованого” й “справжнього” народолюбства, тобто, уводить драму у контекст прозових іделогічних романів того часу. Закиди письменникові у прищепленні “поверхового етнографізму” надумані: “Старицький не мав сили визволитися з-під шаблону й рутини в драмі; традиційних аксесуарів старої української драми, як співи, танці, горілка”, – останній складник узагалі ледь примітний у цього автора, у порівнянні, зокрема, із М. Кропивницьким (пригадати хоча б водевільні “Пісні в лицях”). С. Єфремов надто упереджений до М. Старицького, видається, що це один із способів виокремити так званих корифеїв, а, можливо, і відлуння давньої конкурентної антерпретенерської боротьби, яку засвідчила участь М. Кропивницького у судовій справі Старицький-Александровський на боці останнього, а також усунення із репертуару трупи братів Тобілевичів вистав за п’єсами М. Старицького. Врешті закиди у застарілому етнографізмові будуть надалі повторені, і навіть ляжуть в основу класифікації драматургії із прийнятим поділом на побутово-етнографічну та соціально-побутову драми. До накинутих С. Єфремовим “трі-

хів” слід зарахувати й те, що “невисокі з літературного боку, п’єси Старицького були репертуарні, приналежали своєю сценічністю до театру публіку”. Адже щоб мати успіх у масового глядача, треба насамперед вловити тематичну потребу публіки, апелювати до формульного. С. Єфремов, певно, має на увазі видовищність, коли пише про сценічність. Принаймні він не намагається шукати відгадки репертуарності як цінності, що має важливе значення. Йдеться про усталену тезу майбутньої критики: “Драма “Не судилось” (або “Панське болото”) має спільну фабулу з драмою Кропивницького “Доки сонце зійде – роса очі виїсть”. Встановити зараз, хто в кого її запозичив, дуже важко. /.../ Старицький-драматург був мало оригінальний у створенні сюжетів своїх п’єс. Фабули переважної більшості їх запозичені, але автор цих переробок добре розумів умови сцени, знав секрети сценічності, і тому п’єси його мали великий успіх” Є. Кирилюк [8, 183] Сюжетну тему найкращої п’єси “Не судилось” С. Єфремов навіть не вказує, зосереджуючись на “ідеологічно” важливій колізії та структурі.

О. Дорошкевич (1929) називає драму “Не судилось” найкращою серед побутових, загострюючи увагу на “зовнішньому етнографізміві” М. Старицького [3, 176]. “Сюжет п’єси “Не судилось” (/.../) взято з життя української масткової інтелігенції 60-х років, що прийняла “покаянні” ідеї народництва не в його демократичному естві, з усіма логічними соціальними висновками, а лише поверхово, формально. Так, в особах студентів Михайла Ляшенка та його товариша Павла Чубаня ніби дається образ до певної міри “нового чоловіка”, який під впливом визвольних ідей звертає увагу на інтереси народу. /.../ Михайло /.../ змагання до “народного щастя” обмежує трагедією з Катрею і таким чином цілком знижується до Шевченкових малюнків панського “єднання” з народом ще за часів кріпацтва. Павло Чубань, хоч і походить з дрібнобуржуазної верстви шостидесятників-різничинців, своєю невиразною діяльністю на селі і риторичною ролюю в п’єсі мало чим одходить від типового поміщика-ліберала Михайла” [3, 175]. Відчувається розгортання тих же єфремовських тез. Однак визначальною по-статтю мелодрами названий Михайло, відчитується образ у параметрах ідеологічної теми народника у її викривальному аспекті (сатира). Цікавими стають відсилання на авторитет Т. Шевченка,

що посилюються з кожною наступною спробою інтерпретації. В О. Дорошкевича цілком не поміченою лишається змістова складова сюжетної історії, що важить при жанровій ідентифікації масової (і фольклорної) літератури.

У цьому ж річищі відчитування насамперед ідеологічного коду, зупиняючись ширше, правда, на характеристиках не-прогресивної, застарілої поетики (?), будує інтерпретацію В. Коряк: “Водевіль [“Як ковбаса та чарка, то минеться і сварка”] мав поспіх, і Старицький починає ретельно працювати для театру, переробляючи різні чужі п’єси. Здобутий таким чином досвід дає йому нарешті можливість написати п’єсу “Не судилось” (на сцені вона йшла під назвою “Не так сталося, як жадалось”). Це є типова мелодрама з застарілими засобами клясичної драми: мовою “на бік”, ніби нечутною для присутніх на кону, з наперсниками, що їм герої кажуть про свої наміри й які скеровують вчинки героїв. /.../ В цій п’єсі та ж таки ідеологія дворянської спокути й “хлопоманська” ідеалізація селянства” [Підкреслення моє. – Р.Т.; 7, 220]. Причому автор підручника наголошує на пародійному відчуженні манери й теми, здійсненому В. Винниченком у драмі “Молода кров”. Зігнорованим лишається питання про запозичення М. Кропивницьким у М. Старицького чи навпаки; провокування пародійного спротиву покладається лише на автора драми “Не судилось”. Ця теза поволі втрачає силу в історіях української літератури й театру другої половини ХХ сторіччя.

В інтерпретаціях цього часу здебільшого повторюються тези про ідеологічну тему (викривально-сатиричний аспект змісту), значно приглушенні порівняльні акценти на кшталт “застаріла етнографічна манера” М. Старицького / соціальні теми М. Кропивницького й І. Тобілевича; спосіб інтерпретування дає підстави твердити про повернення до прочитання в координатах стратегій селянської читацької спільноти з увагою до формульних мотивів та архетипних образів. У двотомній історії літератури 1955 року читаємо: “реалістичні картини паразитичного життя”, “мерзенні вчинки і аморальність цих персонажів”, “манірна поміщиця Ляшенко виявляється вкрай розбещеною, гоноровитою, деспотичною”, “Белоховостов – втілення підлоти”, “з вовчою мораллю панського світу” (З. Мороз) [5, 418]. Це характеристики “ідеологічно-сатиричного”

прочитання. Особливо поетично описаний Михайло Ляшенко: “під маскою “народолюбства” ховається кар’єрист, лицемір, мерзотник, панич”; у цьому ряду дивна нейтральна назва “панич”, хоча автор певно і її перетворює на ярлик. В інтерпретації, що повертає увагу, домінує пообразна характеристика, що узагальнює яви-картини і відбиває, ймовірно, формульні стереотипи: старий Ляшенко – “скнара”, поміщиця – розбещена стара, панич – крутий і лицемір, Катря – жертва-інженю, Чубань – резонер. Висновок відповідає опису сатиричної структури: “Сила твору – у викритті жорстокості поміщиків, фальшивого народолюбства, в правдивому показі безправного становища селянства” [5, 419], – звісно, якщо врахувати алегоризм дискурсу критика. Автор персоналії послідовний, адже у визначенні теми наголошує на любовній історії Катрі Дзвонарівни (відзначу: стратегія відчитування повертає архетипно центральне місце жіночого персонажа) та правдоподібних картинах життя поміщиків і селян. Епітети “паразитичне” і “під’яремне” життя увиразнюють провідчуті фонові сатиричні інтенції та схильність критика З. Мороза схематизувати й узагальнювати (моралізувати на “фольклорний” штиб).

Цілком несподіваним видається компаративний підхід, запропонований О. Ставицьким у восьмитомній історії літератури 1969 року, та очікуваний в силу дії тенденції повертати легітимність очікуванням селянської спільноти: “Ряд п’єс к.70-поч. 80-х рр. і сюжетними ситуаціями, і способами характеристики персонажів ще помітно тяжіє до давніх зразків, зокрема до “Наталки Полтавки” й “Назара Стодолі” (“Дай серцю волю...” М. Кропивницького, “Не судилось” М. Старицького, “Гнат Приблуда”, “Убога Марта” С.Воробкевича та ін.”) [6, 288] Традиція, що впливає на формування горизонту очікувань в розумінні О. Ставицького, основою матриці має сюжетну історію. Її для мелодрами “Не судилось” чітко сформулює Л. Стеценко: “Ліберально настроєний студент Мих. Ляшенко залицявся до красуні Катерини Дзвонарівни, клявся їй у щирості своїх почуттів, збездестив, одвернувся від неї і призвів до самогубства” [6, 337], – засвідчивши “тягар” інтерпретацій книжної спільноти та, наголошу, авторську тему, що полягала в інверсії у головній персонажній групі жінка/чоловік архетипно-варіантної структури. У цитаті із персоналії М. Старицького підкреслюю

тлумачення-припущення на протипагу позначенням сюжетних ситуацій в інших випадках. Сатирично-ідеологічні акценти змісту домінують у характеристиках, як у переважній більшості випадків: “присвячена показу взаємин між поміщиками і селянами в пореформенному українському селі, зокрема розвінчанню панського лібералізму”, “тип фальшивого базіки-народолюбця”, “історія кохання панича з селянською дівчиною” [6, 336-7].

У статті намагалась відстежити, як впливала на автора драми “Не судилось” усталена структура історії кохання, вироблена у фольклорі та підтримана у масовій драматургії другої половини ХІХ сторіччя. Постать легковажного чоловіка у ній надто бліда на тлі страждань жінки, яка здебільшого зображалася покинутою матір’ю. М. Старицький, максимально стилізуючи усталену схему, все ж творить варіант із домінантою чоловічого персонажа у змісті та сюжетних ситуаціях (авторська тема). На мою думку, його мелодрама цілком витримана у любовній темі; сатиричні сцени зображення панського побуту і ситуації напучувань недосвідченого панича усіма іншими із його оточення цілком підпорядковані стрижневій сюжетній історії (це змалювання причин спротиву родини). Основні акценти у відгуках сучасників та наступні інтерпретації в історіях літератури задані С. Єфремовим, який зосереджується насамперед на ідеологічному зрізі змісту: нового героя та його оточення. Тема “батьків та дітей” здебільшого тлумачилася на той час у координатах конфлікту старшого й молодшого покоління, який відчитувався як світоглядний, політичний (І. Тургенєв, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний). Традиційне селянське суспільство надавало більшої ваги аспекту не соціальному й політичному, а нехтуванню любовної пристрасті людини (онтологічному виміру). З цього погляду Михайло Старицький трактує панича як традиційну жертву прагматичного суспільства, аналогічну до фольклорної дівчини. Цей підхід значно підсилений і більш виразний у “пародії” В.Винниченка, отож, має місце у творі, що, ймовірно, спровокував його появу. Та очікування освічених читачів, – книжної спільноти, – формуються романами того часу та ігнорують усталені фольклоризовані канали рецепції, на які, смію припускати, покладався автор мелодрами “Не судилось”.

Література

1. Abrahams R.D. Złożone relacje prostych form // Pamiętnik Literacki. – 1979. – Z. 2. – S. 321-342.
2. Грициньський Д. Брат на брата: Драма на 5 дій. – К., 1911. – 48 с.
3. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури: Передрук. – Мюнхен, 1991. – 352+8с.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. – 688 с.
5. Історія української літератури: В 2-х т. – К.: АН УРСР, 1955. – Т.1: Дожовтнева література. – 732 с.
6. Історія української літератури: У 8-ми т. – К.: Наукова думка, 1969. – Т.4: Література 70-90-х років ХІХ ст. – Кн. 2. – С. 246-359.
7. Коряк В. Українська література: Конспект. – Харків: Пролетар, 1931. – 408 с.
8. Нарис історії української літератури / За ред. С.І.Маслова і Є.П.Кирилюка. – К.: В-во АН УРСР, 1945. – 280 с.
9. Сулима М. Історія українського письменства: Конспект. – Харків: Державне видавництво України, 1922. – 38 с.
10. Халімончук А. Нарис української літератури ХІХ ст. – Львів: Видавництво Львівського університету, 1958. – 152 с.
11. Что читать народу?: Критическій указатель книгъ для народнаго и дѣтскаго чтенія. – М.: Изд-іе Сытина, 1906. – 506 с.
12. Яковлева Л.М. Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни. – Спб.: Алетейя, 2001. – С. 252-263 // [http:// es-dejavu.ru/k/Kitsch.html](http://es-dejavu.ru/k/Kitsch.html).