

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-2.09,,1897/1906”

С. К. Дем'янова

### ЖАНРОВИЙ ХАРАКТЕР КОЛІЗІЙ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ СЦЕНАХ (КАРТИНАХ, МАЛЮНКАХ) КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ТЕМУ ВЛАДИ ЗЕМЛІ

*Досліджуючи українські драми кінця ХІХ – початку ХХ століття ми звернули свою увагу на актуалізацію жанрового підзаголовка драматичних сцен (картин, малюнків). Багато з них за своєю тематикою відповідали обраному нами предмету дослідження – влада землі. Завдяки зміні жанрового різновиду драми змінюється і її тематичне наповнення, суб'єктно-об'єктні відносини, композиційна організація тексту в цілому.*

***Ключові слова:** драматичні картини, мелодрама, трагікомедія, епізація, монтажність композиції, іронія, пародія.*

**Метою** нашого дослідження є дослідження жанрового різновиду драматичних сцен (картин, малюнків) на тему влади землі в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття. Поява в українській літературі жанрових різновидів драматичних сцен, картин, малюнків не є випадковим явищем. Наприкінці ХІХ століття ми знаходимо чимало українських п'єс із жанровим визначенням драматичних сцен, картин, етюдів, новел, які тяжіють до наративізації драматичної дії. Поширеність даного жанрового різновиду в період порубіжжя та його малодослідженість доводять **актуальність** нашої статті. Послугуючись бібліографічним покажчиком М. Комарова, знаходимо жанрові різновиди українських драматичних замальовок, сцен, картин, етюдів. Задля підтвердження наводимо низку українських п'єс порубіжжя із вже зазначеним жанровим підзаголовком: М. Кропивницький «Лихо не кожному лиху, – іншому й талан»: трагікомічний етюд в 1 дію (1885), М. Кропивницький «Дурисвітка»: епізод на 1 дію (1898) та «Конон Блискавиченко»: малюнки сільського руху у 4 діях (1902), М. Кропивницький «Скрутна доба»: малюнки у 3 одмінах (1906), К. Не-я «Поперед спитайся, а тоді й лайся»: комедія-етюд в 1 дії (1885), П. Раєвський «Сцени і розкази із малоруського народного бита» (1886), А. Шабельський «Під Івана Купала»: драматичні сцени в 4 діях (1887), К. Ванченко «Вечір на хуторі, або Василь та Галя»: деревенська сцена із малоруської життя (1889), Г. Васямуха «Знайда»: образок з сільського життя в 3 діях (1890), Т. Зінківський «Сумління»: драматичні сцени (1892), П. Райський та М. Сластін «Сват Крисоног»: трагікомічний етюд в 1 дію (1896), І. Тобілевич «Понад Дніпром»: драматичні картини у 5 діях (1897), Г. Галайда «Чи потрібне»: драматичний малюнок у 2 діях (1902), І. Тобілевич «Суєта»: комедія у 4 діях (картинах) (1903), М. Сластін «Гроші»: драматичні малюнки у 5 діях (1905), П. Гай «В свято»: драматична картина на 1 дію (1908), Г. Кернерек «Сила правди» (1910), І. Тогобочний «Борці за мрії (Каїн і Авель)» (1912) [1; 2].

Ми припускаємо, що ознаки драматичних сцен, хоча автор не вказав на це, можна виявити також у п'єсах із жанровим підзаголовком комедії, мелодрами, трагікомедії, жарт, водевіль, фарс. О. Кисіль зазначає, що поширення жанрового різновиду

драматичних сцен (картин, етюдів) пов'язано із зацікавленням авторів елементами етнографізму. Увага до народницької проблематики є не лише вимогами театральної цензури, а й прагненням зацікавити «неукраїнського» глядача екзотичністю селянського побуту, занурити його у вир народництва [3, с. 117].

Як вважають сучасні дослідники, жанровий підзаголовок драматичної сцени (картини, малюнки) вказує на деталізацію зображально-виражальних засобів, що слугує реалістичному представленню народницьких тем та сюжетів, передусім зображенню звичаїв середовища (отож, відходить на другий план драматизація конфлікту між героями-суб'єктами дії). Також характерними для драматичних сцен (малюнків) вважаємо уповільнений розвиток подій, редукцію конфлікту, усунену експозицію, розмитість фіналу, структурно-змістовий дисонанс композиційних частин драми, тяжіння до епізації дії, відсутність центрального героя. Спираючись на спостереження Н. Іщук-Фадєєвої, Т. Свербілової, Є. Сєдової, Н. Малютіної, Т. Оладько, Т. Журчевої, П. Паві спробуємо узагальнити ознаки драматичних картин та створити власне уявлення про специфіку даного гібридного жанрового різновиду у контексті історичних, культурологічних та світоглядних позицій доби.

У словнику П. Паві подається визначення «картини» як «просторової структурної одиниці загальної атмосфери» [4, с. 197]. Іншими словами, це цілісна, автономна тематична одиниця тексту, яка відтворює певну епоху. Низка драматичних «картин» обіймає значний проміжок часу і представляє велику кількість персонажів, що можна порівняти із епічною панорамою дійсності. Почергова зміна «картин» має на меті зобразити умови, звичаї, ситуації, притаманні відтворюваній добі, відсуваючи події та вчинки конкретних дійових осіб на периферію драматичної акції. Тематична завершеність та статичність («нерухомість») героїв у кожній окремій картині свідчать про «сильний вплив середовища» [4, с. 198].

В драматургії кінця XIX – початку XX століття увага, за спостереженнями Н. Малютіної, приділялася панорамному «вимальовуванню подієвої канви», фіксації щонайменших деталей, оповідній манері у представленні розвитку драматичної акції [5, с. 247–249]. Дослідниками Т. Свербіловою і Н. Іщук-Фадєєвою проаналізовані процеси перенесення мелодраматичної, внутрішньої колізії у зовнішній план, в результаті чого драматична дія розгортається не навколо інтриги, внутрішнього конфлікту героя чи протистоянь між героями, а навколо розкриття певної ідеї, яка почасти має онтологічно-аксіологічне спрямування.

Н. Іщук-Фадєєва детально розглянувши генезу драматичних сцен, картин, доводить, що із плином часу антична «трагедія року» втрачає сакральне значення фатальності людського буття. Натомість жанр трагедії нікуди не зникає і його змістовно-формальні концепти зберігаються, хоча й з іншим жанровим визначенням – «трагедія долі» [6, с. 187–188]. Як раз «десакралізована» форма трагедії дозволяє драматургам долати «закритість» жанру трагедії та вводити у поетику «трагедії долі» компоненти інших жанрів та родів. Почасти такі жанрові новоутворення мали пародійний, іронічний, сатиричний характер. Комедійно-іронічний посил у структурі драми із рисами «трагедії долі» зумовив появу трагікомедії як окремого жанру. Дослідниця обґрунтувала самодостатність жанру трагікомедії, в основі якої виявила розбіжність між трагедійним пафосом та комедійною ситуацією чи між героєм та ситуацією. Структурно-змістовий дисонанс ще більше увиразнюється у поезиці **драматичних сцен (картин, малюнків)** порубіжжя XIX – XX століття [7, с. 21].

Не випадково Т. Оладько у своїй дисертації приходять до висновку, що форма драматичних картин (етюдів, замальовків) кінця XIX – початку XX століття була органічним явищем для даного періоду і відповідала тенденціям доби до руйнування

традиційної структурно-композиційної організації драматичного тексту та до розкриття «філософсько-екзистенційної проблематики» твору [8, с. 139].

Т. Свєрбілова, простеживши генезу трагікомедії, вважає жанрові різновиди драматичних сцен (картин, малюнків) протоформами трагікомедії. На відміну від Н. Іщук-Фадєєвої, вона сприймає трагікомедію як гібридну драматичну форму із взаємним накладанням трагедійних та комедійних модусів у межах одного тексту, чи, скоріш, «ідеальну для ХІХ століття модель авторської свідомості / світосприйняття» [9, с. 20–21]. Узагальнюючи вище наведені точки зору дослідників, зазначимо, що відхід від класичної формальної організації драми у жанровому різновиді драматичних сцен, малюнків, картин нерозривно пов'язаний із розширенням визнаних тематично-ідейних меж.

З метою розкриття жанрової специфіки драматичних картин, ми аналізуватимемо драматичні категорії, які зазнали найбільших змін: категорію драматичного героя, монтажність композиції та іронію як чинник організації тексту. Наведені жанрово-поетикальні ознаки з'являються, на нашу думку, під впливом ідейно-тематичної зміни, спричиненої суспільно-ціннісними тенденціями доби. Вважаємо доцільним почати з аналізу зміни статусу драматичного героя, що призводило до втрати такої важливої ознаки, як драматична дія у п'єсах М. Кропивницького «Скрутна доба», І. Карпенка-Карого «Понад Дніпром» та «Суєта». Передусім, зміна статусу героя пов'язана із поетикальними трансформаціями суб'єктно-об'єктних відношень у «новій» драмі помежів'я ХІХ та ХХ століть. Н. Іщук-Фадєєва характеризує у чеховських п'єсах «недіючого» героя, тобто тип героя, який перестає бути суб'єктом дії, натомість виконує роль її об'єкта, підкореного зовнішнім обставинам [10, с. 24–26].

У драматичних малюнках М. Кропивницького «Скрутна доба» проектується можливе зіткнення між селянською та поміщицькою верствою через перерозподіл поміщицької землі. Складається враження постійного нагнітання конфліктної ситуації можливого повстання селян, яке сприймається героями драми як крах існуючої соціальної системи. Заявлений конфлікт суспільних верств представлений виключно у висловлюваннях дійових осіб, а селяни постають як узагальнений образ бунтівників, неосвіченої стихійної маси. Уявлювана сила селянства позбавляється автором конкретного матеріалізованого вияву: дійові особи не мали конкретних імен, прізвищ, прізвиць, а позиціонувалися як мовленнєво-просторове утворення, як характеристика натовпу – **з лівого боку, з правого боку.**

**З лівого боку.** Цитуйте-бо, почуємо, про віщо цей казатиме.

**З правого боку.** Як не про землю, то нам і слухать нема чого...[11].

Тобто, акт висловлювання виконує функцію рушія драматичної дії. Це надає драматичним картинам, сценам, малюнкам ознак перформативності, що виявляє розбіжність між висловлюванням і заявленим у ньому вчинком.

Бажання та намір сільської громади позбавлені подієвого вираження як безпосереднього компонента драматичного роду. Неконтрольована спроба селян заявити Деревіцькому про свої права на землю вдало перетворюється поміщиком на фарсово-буфонадну ситуацію «уговора о випасе», що дає можливість змінити ракурс зображення селянської верстви як бездієвої, пасивної сили, неготової реагувати на вимоги нового устрою, що нівелює процес назрівання прогнозованого конфлікту. У структурно-композиційному плані зміна статусу персонажа пов'язана не лише із редукцією конфлікту, а й, як наслідок цього, усувається кульмінація дії, розмивається фінал.

Комедійного забарвлення надає тексту невідповідність героя обраній ним ролі у драмі І. Тобілевича «Понад Дніпром». Обравши собі роль народного ідеолога, Мирон

Серпокрил вирішив змінити всю систему селянських устоїв та логіку життя селян. Піднесені Мироном утопічні візії майбутнього сільської громади насичуються мелодраматичною риторикою, про що свідчать гіперболізовані емоційні пориви героя, надмірне відчуття власної значущості і могутності та насамперед розбудовування ілюзорної дійсності.

**Мирон.** Я ні пан, ні мужик, я тату, чоловік! Це перше всього, а потім я селянин, хлібороб з діда-прадіда... Совість мені моя не дозволяє панувати. Я хочу тим світом, який я здобув за громадські гроші, освітити шлях своїм селянам до кращого, безбідного життя і наважився працювати біля землі і помагати темним людям, чим тільки зможу, щоб поменшити біду, яка у нас на селі панує [12, с. 108].

Прагнення Мирона об'єднати земельні наділи задля спільної праці селян на єдиному лані заперечує сама природа селянина-власника, який вважає землю основою свого буття. Мирон удає з себе народного месію, тому в його репліках прочитуються біблійні ремінісценції. Проте відверто сатирична реакція селян на його абсурдні ідеї сприяє іронічно-бурлескному потрактуванню біблійних мотивів у поетиці драми.

**Павло.** Та він знає в книжці, а коло землі з носа та в рот, а приїхав нас учить.

**Мирон.** Іменно! Я приїхав вас учить! Сам буду працювати і покажу всім, що й хліб буде, й скотина буде, і хто мене послуха – всякий паном житиме!... Не вливайте ж вина нового в мішки старі! ... Ці слова – і ви їх зовсім не розумієте – сказав Христос! [12, с. 106]

**Марія.** Світе мій, учителю мій! (Цілує руку).

**Мирон.** Пам'ятайте, чому учив вас.

**Купер'ян.** Присягаю жити, як Ви учили.

**Мирон.** ...люди умирають – ідеї вічні! Товариші! Не розрізняйтеся, живіть у злагоді, в согласії, учіться, держіться спілки, любіть друг друга!.. [12, с. 154–155].

Розвінчання псевдо-ідеологічної сутності Мирона розігрується у водевільно-фарсовій манері: наміри Мирона здійснити масштабні онтологічно-соціальні зміни не реалізуються через випадковість: застуду та смерть. Простежуємо перехід мелодраматичних поведінкових кліше героя у трагікомічні: не зрікаючись патріархальних цінностей (праця на землі), родинних цінностей, Мирон намагається виконувати роль суспільного ідеолога (месії) як активного суб'єкта дії із новітніми світоглядними позиціями. Пасивна позиція Мирона, його неспроможність діяти згідно з новітніми тенденціями доби не узгоджується із взятими на себе функціями вождя-ідеолога. Фінал комедійної, як здається на перший погляд, сюжетної лінії набуває трагічного звучання. Можна погодитися із думкою Т. Журчевої, що мізерна, почасти несвідома, спроба «маленької людини» протистояти суспільству і її неминуче падіння під тягарем системи є трагедією життя. З іншого боку, нездатність героя до авторефлексії змушує його підкоритися соціально-побутовим обставинам і перетворює його на об'єкт, яким маніпулює панівний суспільний устрій [13, с. 159–161]. Зображення руху життя героїв у поетиці драми, наряду із питанням про положення пересічної особистості у суспільстві, формують жанр трагікомедії.

Зміна функції героя під впливом устоїв середовища у поетиці драми пов'язана із трансформацією зв'язку сюжетної теми із жанром. Рух від родинно-побутової чи соціально-побутової п'єси до жанрового визначення драматичних сцен (картин, малюнків) зумовлено зміною тематичної направленості тексту. Тема влади землі над селянином набуває онтологічно-екзистенційного підтексту, який втілюється у проблематиці протистояння особистості звичаям середовища (суспільства).

Об'єктами дії, на думку Т. Оладько, також стають персонажі драми І. Тобілевича «Суєта» (картини). Натомість «...організуючим началом у п'єсі є не сюжет, а ідея...»,

себто заявлені у драмі ідейні начала стають суб'єктами драматичної акції [14, с. 203]. Помітно впливає на поетику тексту відсутність ієрархічної структури системи персонажів: відсутність головного персонажа зрівнює всіх героїв. А кожен епізод драми сприяє розкриттю характерів окремої групи персонажів з метою розвитку ідеї тексту. Крім того, множення типів героїв і зображення групових сцен посилює міметичне відображення дійсності, що сприяє узагальненню заявленої ідеї і виносить її за межі сюжетної канви.

Ідейні інтенції проголошуються у п'єсі «Суєта» героями-резонерами Іваном Барильченком, Акілою, Генералом та Демидом. Кожна репліка не передбачає адресата: у ній відчувається авторський голос, що нагадує тип висловлювання чеховських персонажів. Мелодраматичний характер мають дидактично-моралізаторські репліки та монологи Івана й Демида.

**Іван.** ... Може, я і справді чудодій, може, мої мрії – суєта; сцена ж – мій кумир, театр – священний храм для мене! Тільки з театра, як з храму крамарів, треба гнати і фарс, і оперетку, вони — позор іскуства, бо смак псують, і тільки тішаються пороком! В театрі грати повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам'яні серця ... [12, с. 54].

Пафосне виголошення Іваном монологу про гедоністичну функцію мистецтва спростовується у драмі І. Тобілевича «Житейське море» (протяг «Суєти»). Т. Оладько під час аналізу драм І. Тобілевича «Хазяїн», «Суєта», «Житейське море» проаналізувала спільний для цих текстів мотив «життєвого колеса», яке «задавлює» персонажів.

Одночасно з моралізаторськими сентенціями Іван, одягаючи комедійну маску блазня, іронізує над поведінкою інших героїв та надає їй оцінку «Суєта!». Суголосним висловлюванням «Єрунда!» оперує і комедійний персонаж Акіла у сцені аристократичного балу. Іван осудливо висловлюється про своїх братів, які «своє життя із праці других забирають і нічого в життя людське не кладуть ... і з ними носяться, як з писаною торбою ...» [12, с. 13]. Така «дволикість» Івана ставить його в ситуацію героя-трикстера, трагедія долі якого полягає у труднощах віднайдення себе: «А що, як сяду не в свої сані?». Проявляється конфлікт між місцем у суспільстві особистості та її поглядами, позицією.

Структурно та змістовно герої драми «Суєта» поділені на два табори: прибічники патріархального устрою, об'єднані патріархальною ідеєю невідривності селян від землі (Тетяна, Макар, Карпо Барильченки, Демид, Василина) та група персонажів псевдо-інтелігентів, які намагаються всупереч своїй природі хлібороба відповідати новому типу світобачення людини-маргінала, яка відірвалася від своїх коренів (Михайло, Петро, Терешко). Вони представлені автором в іронічно-фарсовій, почасти буфанадній манері.

**Терешко.** Збили! Нічого, і так гарно. Талант! Хіба я не бачу? А кругом заздять і кажуть: Оксент краще. Як тобі здається?

**Михайло.** Добре, тільки акцент...

**Терешко.** Оксент! Оксент! І ти Оксент! ... Та нехай Оксент тричі умиється, а проти Матюші не вийде! [12, с. 40].

З іншого боку, представник сільської інтелігенції вчитель Демид впевнений, що протистояти законам існування сільського середовища абсурдно і треба відшукувати гармонію між наукою та землеробством: «... учителювати у сільській школі і не працювати біля землі – прямо-таки гріх!» [12, с. 20]. Персонажі-перевертні Михайло та Петро зріклися свого «мужицького» походження, тільки на словах підтримуючи позицію народництва, насправді ж вони потрапляють під вплив умов міщанського

середовища і втрачають статус активних дійових осіб.

**Михайло.** Хто соромиться простоти свого батька чи матері, простоти свого роду – такого не варт і чоловіком назвати! [36]

**Михайло.** ... а от нема смілості ввести своїх батьків, одягнених у селянську одягу в залу! [12, с. 71].

Вплив звичаїв середовища та нездатність героїв-маргіналів адаптуватися до нового світобачення не лише змінюють статус Михайла та Петра у суспільстві і в оцінках родини, а й певним чином усувають їх із родинного кола та патріархального устрою.

В аналізі процесу зміни статусу героїв, які під впливом середовища перетворюються із суб'єктів на об'єкти дії, вдалося виявити авторську гру із класичною структурою драми. Ми вже наводили приклади опозиційних висловлювань героїв чи авторефлексивних відступів у контексті карнавальньо-балаганного дійства, невідповідності ролі персонажа ситуації чи дисонанс характеру персонажа із наданим йому місцем у середовищі, підміну ціннісних орієнтирів.

Ми також спостерігаємо, що організуючим чинником у драматичних сценах, картинах, малюнках стає принцип **іронії** як спосіб виявлення і форма авторського світобачення. З метою унаочнення характеру застосування іронії розглянемо композиційний та змістовий рівні вже зазначених п'єс («Скрутна доба», «Суєта», «Понад Дніпром»).

Спираючись на міркування Н. Іщук-Фадєєвої, вважаємо іронію структурно-композиційною ознакою трагікомедії, що підтверджує думку про трагікомедійну природу драматичних сцен [16, с. 20]. Іронія у драматичних сценах (малюнках) реалізується на стилістично-лексичному (висловлювання), змістовому та структурному рівні. На структурному рівні іронія проявляється у монтажній композиції текстів, часо-просторовій розірваності у розвитку драматичної дії, синтезі драматичного та епічного начал, відсутності принципів лінійності та динамічності розвитку дії, різностильовій тональності окремих епізодів. Фрагментарність композиції призводить до того, що зовнішня дія усувається на другий план на користь представлення ситуацій розкриття характерів героїв, крізь іронічні репліки яких виголошуються ідейні концепти доби. Структурна організація висловлювання за принципом іронії допомагає виявити авторську картину бачення світу.

У п'єсі М. Кропивницького «Скрутна доба» зав'язка дії репрезентує ситуацію передчуття поміщиками й слугами близького селянського бунту через перерозподіл поміщицької землі. Поміщики та їхні наймити перебувають у стані постійного страху перед зміною звичного для них суспільного устрою. Через патетичні висловлювання у другій яві першого малюнку стають відчутними емоційні перебільшення героями ситуації із втратою землі, які сприймаються ними як буттєва катастрофа. У свідомій гіперболізації зображення драматичної ситуації реалізується мелодраматичний ефект з метою пародіювання устоїв середовища [4, с. 245–246].

**Деревіцький.** Кажуть, то ви поспродали вже всю худобу і збіжжя перевезли в город?

**Супоня.** Знаєте ж, кажуть: береженого і бог береже [11, с. 58].

Конфліктна ситуація нагнітається завдяки постійній зміні експозиційних епізодів, відмінних за місцем дії, стилістичною тональністю, способом синтезу різних родо-жанрових начал у п'єсі, проте зв'язаних спільною ідеєю передчуття селянських погромів. Сатирично-викривального характеру набуває діалог, в якому обговорюється небезпечність становища у поміщицьких колах.

**Ксенія Михайлівна.** ...Робочі юрбами ходять по вулицях, з червоними

прапорами, співають революційні пісні, між робочими немало студентів, солдат, чиновників, навіть і гімназистів... Жіноцтво також бере участь... Маніфестації, демонстрації чергуються, як в калейдоскопі, прямо якийсь світоворіт!..

**Горпина.** (на порозі), пожалуйте обідать.

**Ксенія Михайлівна.** (бере під руку Руфимовича). Ходімте; не знаю, як ви, а я проголодалась. (Ідуть) [11, с. 76].

Дана сцена набуває типового фарсового характеру, тим самим іронічно заперечується драматичний пафос дії всього першого акту. Іронічно-сатиричну модальність також має вставна сцена агітування селян на підтримку нового суспільного устрою. Форма скетчу, застосована для вставного епізоду, є, на нашу думку, свідомою авторською стратегією. Очевидно, що у композиційному, стилістичному та змістовному плані вставна сцена відрізняється від інших одмін драми. Перш за все, використаний прийом вставної сцени, написаної в анекдотично-шаржовій манері, слугує пародією на тогочасний суспільний лад.

**Оратор.** Тяжко в сучасні часи доводиться загорювати хліборобів-селянинові шматок хліба, бо в нього землі мало.

**З лівого боку.** Ще й як мало!.. [11, с. 84–85]

**Оратор.** Так як же, панове, запобігти цьому лихові, як захиститись від злиднів, щоб легше дихалось, щоб охоче було дивитись на божий світ?.. Ви чули, мабуть, що подекуди у бідноті нестачило вже терпіння і почались грабування економій, руйнування будівель, підпали... [11, с. 88–89].

Мелодраматично-пародійне забарвлення має сам агітвиступ Оратора із фальшивими грамотами, ідеями, пропозиціями. Доказом цьому є створення псевдо-проповідником (Оратором) візії бажаної для селян дійсності (повернення патріархального ладу). За мелодраматичним принципом драматична дія розвивається у бік руйнування ілюзії.

Бурлескно-буфонадну природу має чи не кожна ява другої дії, тому структурна організація дії нагадує ряд фарсів, насичених каламбурами, пародіями, анекдотичними сценками (у яві 3 висміюється нищість та продажність Мотрі, яка вийде за того, «котрий дзеркальце купить»). Різноманітні способи викриття явищ соціального характеру, зображення певних типів людської поведінки, які виникли під впливом середовища та суспільних цінностей ми, спираючись на спостереження П. Паві, вважаємо ознакою *сатиричної комедії* [4, с. 220–221].

Окрім наявності у поетиці драми «Скрутна доба» елементів комедії, фарсу, скетчу, анекдоту, процес *іронізування* над текстовою дійсністю передбачає введення трагедійно-онтологічних мотивів. У результаті цього межа між комічним та трагічним втрачається: важко визначитися, чи випадає глядачеві сміятися, чи плакати над безпорадністю неосвіченого народу внаслідок змінюваної суспільної ситуації, динамічного руху самого життя. Показовим у цьому випадку є епізод читання селянами комуністичних газет та власне ілюзорне тлумачення прочитаного:

**Микишка.** (ледве-ледве чита). «...только такой порядок можить до некоторой степени иметь рishaю-рishaючая воз-воздей-возсодейст-ві-я». (Перестає читать). Як видите, воно ясно указує нащот землі, що без землі жить становиться невтоготу. Стало бить, треба рishaюче возсодействія...

**Староста і соцький.** Земля нам до загину потрібна...

**Петро.** До пропадюшого!

**Данило і Тиміш.** Без землі нам не дихать [11, с. 77].

Образ землі періодично постає у міркуваннях селян як фобія або ж певний регулятор їхньої поведінки та системи цінностей, при цьому новий суспільний устрій

сприймається селянами крізь призму патріархального світобачення. Автор іронічно викриває перебування селянства у рамках, створених фобією землі, проте конфлікт між патріархальними цінностями селянина та відірваною від землі свідомістю доби не знаходить свого вирішення, що відображається у відкритому фіналі драми.

Злам епох відзначається процесами перебудови мислення внаслідок зміни устрою життя та норм, які не зрозумілі ні селянам, ні колишнім дворянам-поміщикам. Перебування обох суспільних верств під впливом старих звичаїв та устоїв породжує агресію як закономірну реакцію на постанову нової влади забрати землю. Спроба зупинити рух життя і повернути все до висхідного становища утворює розв'язку класичної комедії. Проте автор руйнує комедійну структуру, усуваючи щасливий фінал драми. Ідея пасивності селянства та застарілості старого ладу із його ритуальними компонентами максимально розкривається у підтексті третьої одміни, у якій сюжетна лінія обривається. Соціально-побутовий конфлікт селян та поміщиків наряду із онтологічним конфліктом нових принципів існування селян із старими патріархальними нормами залишаються невирішеними. Тобто, п'єса не закінчується, а «...лише переривається, створюючи ілюзію продовження життя» [17, с. 48].

Ще однією показовою ознакою жанру драматичних сцен (картин, малюнків) є монтажність, колажність чи навіть «фресковість» композиції, зумовленої не лише охопленням значного проміжку часу, а й епізацією світу персонажів [4, с. 198]. Розглянемо фрагментарність композиції та розірваність хронотопу у п'єсі І. Тобілевича «Понад Дніпром» як показові ознаки драматичних сцен (малюнків). Драматична дія у п'єсі І. Тобілевича «Понад Дніпром» за часом триває біля року, кожна із картин (за авторським визначенням) розігрується у різних місцях (хата Мирона, двір, Оренбурзькі степи, хата артильщиків). Фрагментарність і композиційна роз'єднаність спрямовані на розкриття утопічної ідеї пошуку кращого майбутнього. Крім епізодів дії, спрямованої на розвінчання псевдо-ідеологічного статусу Мирона, кожен епізод є частиною ланцюга ситуацій на шляху до руйнування мелодраматичного мотиву ілюзії («омріяного земельного раю»).

**Павло.** Ох, гірко моїй душі. Сором, і досада, і злість давлять мене, гризуть мене!.. Все пропало, розоривсь, знищив хазяйство, яке було, zostався без хати, без землі, і вертаться на глум, на сміх усій громаді! Ні, краще я тут помру, ніж вернусь старцем додому [12, с.149].

Різка зміна сценічного простору, станів і настроїв персонажів, їхніх позицій дисонують між собою, у чому вбачаємо прояв структурної іронії як втілення трагікомедійної модальності. Наративні компоненти (розлогі монологи Мирона, Павла, Панька) створюють позасюжетний ідейний план драматичних картин «Понад Дніпром», проектуючи потенційні конфлікти [5, с. 193].

Проте іронічно-пародійний фінал драми із невирішеним конфліктом ідей (земля як сакральний універсум селянина та земля як засіб колективної праці хліборобів) створюють ефект незавершеності дії. Очевидно, композиційна дискретність п'єси є прийомом наслідування протікання життєвих процесів у драматичних сценах (картинах) [17, с. 49]. Тим самим ідейний конфлікт виноситься за лаштунки сцени та тексту як такого, що дає змогу глядачеві робити припущення щодо можливих варіантів розв'язання колізії.

Фінальна сцена демонструє виголошення Мирonom з іронічною остророною риторикою предсмертного заповіту. Сприйняття себе у ролі народного обранця, тобто, родового вождя за ієрархією патріархальної свідомості, ще раз доводить замкненість мислення Мирона на старій системі цінностей, не зважаючи на риторичні промови, які залишаються окремо від дій героя.



**Мирон.** Послідня хвилинка! Іване, брате, люде умирають – ідеї вічні! Товариші! Не розрізняйтеся, живіть у злагоді, в согласії, учіться, держітьсє спілки, любіть друг друга!.. Ох!

**Лікар.** Тихо, тихо... (Після паузи). Помер. Тихий плач жінки і матері. Прощай, мін друже, мій брате! Великий твій дух буде з нами, поки ми живі. Перед прахом твоім клянусь все життя моє віддати на служеніє твоїй ідеї! [12, с. 155].

Останній діалог Лікаря та Мирона має ознаки мелодраматизму, які проявлялися у риторичному висловлюванні героїв. Беззмістовність, порожність патетичних реплік, спрямованих на самих себе, виявляє авторську іронію над пануючими гаслами доби [18, с. 50–51].

У драматичних картинах І. Тобілевича «Суєта» стилістичну і структурну іронію виявляємо в останньому епізоді аристократичного балу, який є відокремленим за місцем й часом від попередніх чотирьох картин. Проголошена Генералом центральна ідея синтезу патріархального та нового життєвого устою винесена за сценічну канву і формує онтологічно-екзистенційний план дії. Також автор структурно відділив змістовну концепцію п'єси від попередніх етапів розвитку драматичної дії і подає її як маніфест доби.

**Генерал.** Через мужа і ти зіллєшся з великим народним океаном, одновиш кров дітей, не будєш рожать сліпих! А Михайло, твій муж, через науку, є благородна щєпа! [12, с. 69].

Ідея синтезу патріархального та нового устроїв вбирає потенційні конфлікти (конфлікт поколінь, світоглядів, цінностей, екзистенційний конфлікт), проте жоден з них не досягає свого апогею, а отже, й не має остаточного вирішення. Знову ж таки втрачаєтьсє значення виголошеної ідеї на користь риторичної сентенції, яка, всупереч мотиваціям та психологічній неготовності героїв зректися землі, стає предметом авторської пародії на «хлопоманську» тенденцію епохи. Характери персонажів розкриваютьсє з метою оприявнення ідейних засад драми, що суголосне із жанровими ознаками *комедії характерів*, натомість подієвість та інтрига відходять на другий план.

Фарсовим характером позначена сцена незграбного читання віршів Матюшею. Макаронічне мовлення, каламбури, фонетичні кривляння застосовані як прийом іронізування над процесом псевдоосвіти. Слід наголосити, що цей епізод є також сатиричною пародією на ціннісні орієнтири «перевертнів» доби патріархального устрою.

Відкрито заявленою є авторська позиція висміювання вузького мислення людини, нездатність до духовної еволюції шляхом нашарування і синтезу декількох світоглядних позицій (патріархальної та нової). Герої внаслідок непримиренності поглядів залишаютьсє втягненими у «карнавально-балаганне дійство» (сцена балу), у ході якого конфлікти не вирішуютьсє. Дійство перериваєтьсє через випадкову, неочікувану появу гостя (мелодраматичний елемент випадковості) [14, с. 161].

Водевільного забарвлення набуває момент перевдягання Тетяни Барильченко у замалу для неї панянську сукню. Прийом «мавпування» (за словами персонажа драми Макара Барильченка) є пародією на наслідки пристосування вихідця із села (Михайла) до бомонду, який насправді не відповідає омріяним освітнім тенденціям. В авторському розумінні прошарок знаті приречений на занепад через втрату системи ціннісних орієнтирів.

**Акіла** (до Макара). Три копійки програв у карти і так сердився, що достав параліча. (Повертаєтьсє). От єрунда. (Вийшов).

**Тетяна** (на дверях, переодягнена в свою одєжу). Куди ж це вони? Покинули нас, а самі повтікали?

**Макар.** Тікаймо і ми звідцїля мерщїй в старе своє гнїздо! Там гарно все — і ясно, і просто, і спокійно, як небо і земля! А тут кругом, як бачу, одно: суєта суєт і всячеськая суєта! [12, с. 78]

В останній реплїці Макара Барильченка звучить мелодраматичний присуд, який виявляє авторську позицію. І це відповідає вимогам мелодрами, яка часто завершується приказкою, афоризмом і т.п.

Отже, жанровий різновид драматичних сцен (картин, малюнків) став поширеним на рубежі XIX – XX столїть як певна форма авторської свідомості, стратегія гри з читачем, долання жанрових очікувань Головною жанровою засадою драматичних сцен (картин, малюнків) є створення іронїї, пародїї на порожні кліше певної епохи як форми впливу на людське світосприйняття. Іронія над ідейними гаслами доби допомагає виявити авторську позицію у драмі. Гасла доби повторюються у риторичних висловлюваннях героїв, завдяки чому руйнується драматизм дії, і увага концентрується навколо авторської гри із словом. Це загалом змінює принцип розвитку колїзїї і характер висловлювання, що веде до літературизації драми. Власне загальні тенденції доби зображуються автором як руйнівні для людського мислення стереотипи, що перетворює їх на суб'єкти дії, натомість драматичні герої, перебуваючи у владі стереотипів, змінюють свій статус на об'єкт драматичної дії.

Узагальнюючи спостереження, наголосимо, що зміна суб'єктно-об'єктних відношень пов'язана із трансформацією жанру мелодрами, в якому зберігаються мелодраматична, трагікомедійна, комедійна, фарсова основи. Фокус переноситься із зовнішньої дії на опис звичаїв середовища (фобія землі, вплив патріархальної системи цінностей та стереотипів доби), що вносить елементи епізації у поетику драми. У драматичних сценах (картинах, малюнках) простежується вплив на свідомість селянина землі, який переростає у психологічний чинник регулювання поведінки селянина. Загалом конфлікт пересувається у внутрішню сферу драматичної дії: між двома різними уявленнями, а це вже виходить за межі вимог мелодрами. У результаті чого морально-дидактичний присуд мелодрами, представлений у риторичних висловлюваннях персонажів, стає іронією над позиціями доби.

#### Список використаної літератури

1. Комаров М. До «української драматургії»: збірка бібліографічного знадїбку. До історїї української драми і театру за 1906–1912 р. / М. Комаров. – Одеса, 1912. – 107 с.
2. Комаров М. Українська драматургія: збірка бібліографічних знадобів. До історїї української драми і театру українського. (1815–1906 р.) / М. Комаров. – Одеса, 1906. – 300 с.
3. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. – Київ, 1968. – 261 с.
4. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів, 2006. – 640 с.
5. Малютїна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX столїття: аспекти родо-жанрової динаміки / Н. П. Малютїна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.
6. Ищук-Фадеева Н. И. Трагедия рока и трагедия судьбы // Шекспировские чтения / Н. И. Ищук-Фадеева. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2010. – С. 186–195.
7. Фадеева Н. Трагикомедия. Теория жанра / Н. Фадеева. – Дис...доктора фил. наук. – М., 1996. – 298 с.
8. Оладько Т. Жанрова специфіка комедій Тобїлевича І. К. (І. Карпенка-Карого) / Т. Оладько. – Дис...кандидата фил. наук. – М., 2012. – 209 с.
9. Свербилова Т. Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденция развития). – К.: АН УССР, 1990. – 148 с.
10. Ищук-Фадеева Н. И. К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного» / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос.

ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 18–28.

11. Кропивницький М. Л. Твори в 6-ти томах / М. Л. Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958–1960. Т.4. – К., 1958. – 536с.

12. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори: В 3 т. / Передм. П. М. Киричка. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 1. Драматичні твори. – 351 с.

13. Журчева Т.В. Трагикомедия: истоки и эволюция (к постановке проблемы) / Т. В. Журчева // Культура и текст. – СПб, 2000. – С. 155–163.

14. Оладько Т. Жанрова специфіка комедій Тобілевича І. К. (І. Карпенка-Карого) /Т. Оладько. – Дис...кандидата фил. наук. – М., 2012. – 209 с.

15. Waligóra J. Młodopolski dramat wewnętrzny / Jerzy Waligóra // Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych. – Kraków, 2004. – 193 s.

16. Ищук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 4. – С. 10–22.

17. Седова Е. В. «Сцены» и «картины»: к постановке проблемы (на материале пьес А. Н. Островского) / Е. В. Седова // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 4. – С.40–51.

18. Степанов А. Психология мелодрамы / А. Степанов // Драма и театр. – Тверь, 2002. – №2. – С. 39–55.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2014

**S. K. Demianova**

**THE NATURE OF THE GENRE CONFLICTS IN UKRAINIAN  
DRAMATIC SCENES OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY  
ABOUT THE LAND POWER**

*Researching the Ukrainian drama of XIX – the beginning of XX century we have paid our attention to mainstreaming the genre of subheading dramatic scenes (pictures, drawings etc.). The phenomenon of transitive dramatic genres is underexplored in both native and foreign literary criticism. Many of them, in their subject matter, are corresponded to research subject we have chosen, that is power of land which fully expresses Ukrainian mentality. They observe that due to the change of nature of the drama genre, its thematic content, subject-object relations and the compositional organization of the text as a whole change as well. Of special significance is the rhetoric utterance that accommodates a contradiction between what has been said and the hero's behavior, which has ironic modus. Inconformity of verbal and event plans fundamentally alters the nature of the drama genre, which in turn deprives the dramatic characters of the active status. The passivity of the characters, the lack of series of events, the potentiality of family and household, love and psychological conflicts emphasize the influence of traditions of environment on characters' thinking, which leads to their dependence on the norms of social life and limits the horizons of their thinking.*

*Thus, in the poetics of Ukrainian dramatic scenes (pictures) melodramatic, vaudeville, tragicomedy motives begin to transform into existential motives of depending on the person's own phobias and the absurdity of his opposition to the foundations of the environment. However, the declared problematics has ironic, partly satirical parody character, since the texts of dramatic scenes (pictures) parody stereotypical genres are imposed by mass literature, condemn human voices, mock over the norms of social organization and over the sketchiness of human thinking.*

**Key words:** *dramatic scenes, melodrama, tragicomedy, narrativization, the mounting of composition, irony, parody.*