

УДК 821.161-2Квітка-Оснoв'яненко1/7.07

Ганна Костенко

**ПРОБЛЕМА АВТОРСЬКОГО ЖАНРОВОГО
ВИЗНАЧЕННЯ П'ЄС Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА
«МЕРТВЕЦЬ-ШАЛУН» ТА «БОЙ-ЖІНКА»**

В 20-х рр. XIX ст. Г. Квітка-Оснoв'яненко надає своїм драматичним творам доволі оригінальні на той час жанрові визначення («Мертвець-шалун» жарт у двох діях та «Бой-жінка» жарт-водевіль). Ми спробуємо довести, що жанрове визначення «жарт» не є випадковістю, а вираженням конкретного авторського повідомлення, в основі якого є прийом «жартування» над сталими водевільними кліше.

Ключові слова: жарт, водевіль, прийом «жартування», кліше.

В 20-х гг. XIX в. Г. Квитка-Оснoвьяненко дает своим драматическим произведениям довольно странные как на то время жанровые определения («Мертвец-шалун», шутка в двух действиях и «Бой-баба», шутка-водевиль). Мы попытаемся доказать, что жанровое обозначение «шутка» не случайность, а проявление конкретного авторского сообщения, в основе которого лежит приём «подшучивания» над стереотипными водевильными клише.

Ключевые слова: шутка, водевиль, приём «подшучивание», клише.

In 20s of the XIXth century Kvitka-Osnovyanyenko gives a very strange for that time genre determination to his works («Deadman-misbehaviourer», a joke in 2 actions, and «Battle woman», a joke-vaudeville). Let's try to prove that genre determination «a joke» isn't a occasional, and it shows a certain author's message, which is based on a stereotypical vaudeville cliché jolly.

Key words: Joke, vaudeville, method «jolly», cliché.

Українські драматичні жарти кінця XIX ст., по суті, представляли собою одноактні водевілі, побудовані на анекдотичній ситуації, із запозиченням певних стереотипних фабульно-композиційних конструкцій, маркованих образів, в яких домінантою поезики став прийом жартування не лише над ситуаціями п'єси, а й над сталими стереотипними ознаками водевілю. Не випадково драматурги подекуди додавали до своїх п'єс жанрове визначення «жарт-водевіль». Ця традиція закріпилася в українській драматургії, починаючи від драматургії Г. Квітки-Оснoв'яненка («Бой-жінка», жарт-водевіль).

Ю. Іваненко наголошує на тому, що у першій половині XIX ст. в українському культурному просторі існувало три осередки, три постійні театральні трупи, з якими пов'язані імена не лише І. Котляревського й В. Гоголя, але й постать Г. Квітки-Основ'яненка. У творчій скарбниці останнього також нараховуються декілька драматичних жартів: «Бой-жінка» та «Мертвець-шалун», які, безумовно, відповідають більшою мірою водевільній поетиці, проте в них помічаються ті поетикальні прийоми жартування, які пояснюються необхідністю фіксації драматургом жанрового різновиду «жарт-водевіль».

С. Ковпик особливу увагу приділяє поетиці авторської нарації у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка з позиції формування авторських жанрових визначень у драматургії першої половини XIX ст. Вона помітила, що І. Котляревський, визначаючи жанр «Наталки Полтавки», назвав її «малоросійською оперою» на зразок популярних тоді в українському аматорському театрі російських та російськомовних опер, В. Гоголь-Яновський, в свою чергу, — використовував водевіль, як вже «перевірений» театральний жанр. Лише Г. Квітка-Основ'яненко виявився у своєму роді новатором: означивши жанри своїх п'єс 20-х рр. XIX ст. за певною класичною схемою, він починає надавати своїм наступним драматичним творам доволі оригінальні жанрові визначення, наприклад, «Приезжий из столицы...», «оригинальная комедия в трех действиях» [5, с. 203].

Вже у 40-х рр. з'являється «Мертвець-шалун» (жарт у двох діях) і пізніше — «Бой-жінка (жарт-водевіль). Підкреслимо, що український драматург був добре знайомий з класичним каноном, з європейським та російським водевілем, мелодрамою, комічною оперою. Саме тому жанрове визначення «жарт» не є випадковістю чи необізнаністю автора з жанровими дефініціями, а навпаки — вираженням конкретного авторського повідомлення, авторської стратегії, в основі якої — прийом створення комедійної дії та враження. Припускаємо, що саме Г. Квітка-Основ'яненко одним з перших українських драматургів виокремив жарт як самостійну

жанрову одиницю, хоча це неможливо довести, бо до літературознавців дійшла невелика кількість збережених драматичних жартів того періоду. Спробуємо ж розібратися, чому Г. Квітка-Основ'яненко прагнув зосередити увагу реципієнтів на жанровому визначенні, саме так назвавши свої п'єси; які поетикальні ознаки характеризують жарти українського драматурга на відміну від жанру водевілю.

Якщо порівнювати комедійні драматичні твори І. Котляревського, В. Гоголя-Яновського та Г. Квітки-Основ'яненка, нашу увагу в жартах останнього привертає збільшення кількості дійових осіб, що відповідає поетиці класичної комедії (у п'єсі «Мертвець-шалун» 14 дійових осіб, абсолютно різних за соціальним статусом, характерами, функціями в драматичному тексті). С. Ковпик, в свою чергу, звертає увагу ще на одну важливу деталь. Дослідниця вважає, що «важливим фактором авторської нарації, а отже, й мікропоетики української драматургії першої половини ХІХ ст. стали вказівки авторів на часопростір чи суто історичний хронотоп подій твору, оскільки в ньому (та особливо у формах його подачі) виявилися ще й поетикальні зміни ставлення українських драматургів не стільки до класичної «єдності часу, місця та дії» твору, скільки до реальної історії народу» [5, с. 210]. Власне, навіть у цьому Г. Квітка виявився новатором, оскільки ані І. Котляревський, ані В. Гоголь-Яновський на початку своїх творів не деталізували час і місце подій.

Починається п'єса «Мертвець-шалун» коротким монологом-повідомленням Бистрова, в якому глядач дізнається про смерть Шумова: героя, фактично неіснуючого на сцені, та навколо якого по спіралі вибудовується інтрига. Привертає увагу також велика авторська ремарка («Быстров *один, в замешательстве выбегает из боковой двери*»), яка має певне емоційне навантаження, миттєво вводить глядача у драматичний текст, розкриваючи внутрішній світ головного героя.

Дізнавшись про смерть друга, Бистров, що «изо всего готов вывести шутку» [4, с. 232] вмить вигадує сценарій кумедного перевдягання у мерця. По суті, це розігрування не має конкретної мети, як, зокрема, буває у водевілях (наприклад,

задля отримання батьківського благословення чи-то задля примирення, сварки тощо), воно створюється Бистровим навмисно, заради самої розваги, власного задоволення. Таким чином, Бистров, який виступає у ролі блазня, насправді є ініціатором інтриги, рушійною силою, автором, режисером і головним актором одночасно. Він завідомо знає, точніше, передбачає реакцію інших персонажів на його витівки, але сам не уявляє фіналу тієї комедії.

Єдиним персонажем, який від самого початку знає «сценарій», є слуга Данило. Він допомагає Бистрову моделювати розігрування, виступає в ролі «хитрого слуги», хоча йому не до душі дель'артівська маска Дзанні. Цікаво й те, що Бистров постійно акцентує увагу на своїй домінуючій ролі з позиції автора — режисера — головного актора: «А мне уже пора начинать свою комедию» чи «Там же, в алькове, за занавескою, и буду обдумывать о дальнейшем ходе моей интриги...» [4, с. 237–238]. Саме тому ми можемо стверджувати, що у жарті Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвець-шалун» моделюються окремі принципи театралізації життя, театралізації як домінанти в комунікації між персонажами п'єси, що нашоєвує нас на думку про запровадження метатеатральності як способу впорядкування буденного життя, розмежування реальної і вигаданої дійсності.

Водночас дія п'єси має стрімкий водевільний темп, типову любовну колізію, «happy-end» у кінці. Дійові особи жарту мають симетричного «двійника» (наприклад, Житницький — Рибкін, Бистров — Грушенька тощо), зображується також ряд водевільних масок-типів: П'єро — Плитов, Ізабелла — Варенька, Колумбіна — Грушенька тощо. Саме Грушенька є водевільним «двійником» Бистрова, оскільки єдина з усіх персонажів не лише здогадується про справжній намір «покійника», але й має спільні риси характеру з Бистровим. Разом з тим структура дії п'єси виявляється не лише у комедійній ситуації розігрування, переплутування, але і в авторському поетичному мовленні [7, с. 7]. Звертає на себе увагу й той факт, що жарт Г. Квітки-Основ'яненка, незважаючи на деяку жанрову подібність до водевілю, не має типових для

нього атрибутів: пісенно-музикального навантаження, що наближало цю п'єсу до комедії ситуації. Привертає увагу значна кількість авторських ремарок, реплік *à parte*, які допомагають драматургові розкрити характер героя, максимально розкривають внутрішній стан персонажа, допомагають режисеру краще розкрити потенціал актора. Власне, П. Паві переконаний у тому, що такі деталізовані ремарки «вимагають голосу оповідача... театр уподібнюється до роману... текст, який автор висловлює від свого імені, нейтралізується авторською естетичною позицією... автор... впевнено демонструє своє, авторське, не чиєсь інше “я”» [6, с. 74–75].

Таким чином, у жарті Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвешалун» передається активне авторське втручання у розвиток дії й оцінювання стереотипних рис водевілю через ознаки авторефлексії.

Як зазначав Ю. Іваненко, водевіль-жарт Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» не зазнав сценічної слави, хоча його мистецький рівень аж ніяк не нижчий за подібні п'єси на українській і навіть російській сценах, схожих між собою за фабулою, етнотипами, сценічними ефектами тощо [3, с. 19].

У водевілі-жарті Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» розгортається типовий для української сцени (та й для української літератури того періоду) мотив дурнуватою чоловіка й розумної жінки: Потап Левурда через свої ревності не пускає Настю навіть до сусідів, через що жінка разом із своїм братом уланом Сумасводом вирішує провчити чоловіка через серію розігрувань.

Починається п'єса також традиційно: співом-сповіддю Насті, про своє важке життя, що має виразні елементи мелодраматизму:

Настя. Чи я в полі не травиця була?
Чи я в полі не зелена була?
Взяли мене покосили
І в покоси положили —
Така моя доля [4, с. 442].

Цей заспів є парафразом відомої російської народної пісні, що додає жарту певного пародійного елемента. З появою

на сцені улана дія набуває стрімкого розвитку. Саме в образі Сумасвода, в якому Настя спочатку не впізнає рідного брата, поєднуються риси кількох типів героїв. Український драматург наділив свого «москаля-чарівника» нетиповим рельєфним характером, в п'єсі відчувається спроба створити образ «складного» позитивного героя, який поєднує стратегії театралізованої поведінки блазня, жартівника, балагура й водночас резонера-ідеолога (такий самий «експеримент» спостерігаємо й у творчості Шаховського) [7, с. 4].

На початку вистави Роман з'являється перед глядачами (і перед сестрою) у масці блазня, він жартома залицяється до Насті, яка принципово не впізнає його. Ця сцена, на нашу думку, репрезентована не лише для підсилення комічного ефекту, а передусім дає можливість глядачам краще впізнати саму Настю, її морально-етичні орієнтири. Врешті улан «зриває» маску й перед глядачами і Настею постає Роман. Він іронізує над власною буфонадою, що підкреслює його здатність до самокритики, розуміння свого місця й своєї ролі в даному середовищі, до самоаналізу, а отже, й самопародіювання: прозвали мене «зумозводом, затим, що обдурюю кріпко дівчат, знаєш, по-уланськи» [4, с. 444]. Та на відміну від героїв «Простака» М. Гоголя та «Москаля-чарівника» І. Котляревського й інших схожих за фабульною конструкцією та мотивами розігрування жартами, Сумасвод створює спектакль, який мусить перевиховати Потапа. Таким чином, Левурда постає перед глядачами як герой-трансформатор (за спостереженнями О. Купцової, актори-трансформатори були вкрай популярними в добу народних ярмаркових театрів), що може разом бути блазнем і резонером, смішити і повчати одночасно. Цікаво й те, що Роман припускає можливість невдалого розіграшу і розв'язки власної вистави, тому в його арсеналі розігрувань є ще один метод, про який він повідомляє Насті й глядачам: «...а коли не послуха, то я його провчу, по-своєму, по-уланськи» [4, с. 444].

Таким чином, відбувається ряд розігрувань, які мають подвійну мету: потішати глядача комічними, феєричними виходами і, водночас, «переродити» героя, повернути розум Потапу.

У п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» спостерігаємо синтез декількох архаїчних сміхових мотивів розігрування одного персонажа іншим (іншими): перший — обдурювання жінкою дурного чоловіка, другий — мотив народної жартівливої казки про полювання за зайцем (якого ніхто не може піймати, окрім дурня), третій — має спільні корені з комедією дель'арте, ярмаркового-народного театру, тут обдурювання здійснюються за допомогою серії розігрувань-перевдягань, що набуває трагестійного характеру. Саме завдяки поєднанню цих сміхових архетипів, залученню серій розігрувань драматург не лише створив потужне комічне поле вистави, але мав змогу поіронізувати над сталими водевільними прийомами. До сталих ознак водевілю в п'єсі можемо віднести такі: 1) використання типових для українського водевілю масок-типів довірливого дурного чоловіка, моторної жінки; 2) узвичаєний образ москаля-чарівника (що стає вкрай популярним після відомого однойменного водевілю І. Котляревського) трансформується в образ улана-брата; 3) використання водевільних прийомів обдурювання, перевдягання, дель'артівського прийому «qui pro quo» (прийняття одного персонажу за іншого); 4) застосування трьохчленної структури побудови драматичної дії (яку український водевіль запозичив у етно-фольклорної драми першої половини XIX ст. [2, с. 43]): ревності чоловіка роблять Настю нещасною → поява брата улана, який влаштує розіграш → знищення непорозуміння між подружжям і бажаний щасливий кінець; 5) залучення музичного супроводу, вокальних номерів; 6) використання легких, жартівливих діалогів, народного гумору, що притаманно добі романтизму [1, с. 7]; 7) видовишність досягається зосередженістю за допомогою сценічних ефектів тощо.

В свою чергу, це наштовхує нас на думку про те, що п'єса Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» є метадрамою, яка характеризується авторефлексійністю, обігранням театральних ролей, прийомом «п'єси у п'єсі», відчуттям ілюзорності меж сценічної дії тощо [3, с. 19]. Так, Ю. Іваненко вдало помітив, що п'єса «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка є

«яскравим прикладом прямого запозичення театральновиграшної інтриги, побудованої на переодяганнях», які «давали багатющі можливості для виявлення акторської майстерності, створювали яскраву зміну вражень, і породжували безліч комедійних ефектів» [3, с. 23]. Дослідник вважає, що драматург занадто захопився комедійними ситуаціями, перетворив народні образи у водевільні маски, але саме це «захоплення», на нашу думку, дало змогу драматургові «пожартувати» над водевілем як типом театального бачення світу. Таким чином, драматичні жарти Г. Квітки-Основ'яненка по суті представляли собою одноактні водевілі, побудовані на анекдотичній ситуації, із запозиченням певних стереотипних фабульно-композиційних конструкцій, маркованих образів, в яких домінантою поетики став прийом жартування не лише над ситуаціями п'єси, а й над сталими стереотипними ознаками водевілю. Саме тому додавання до своїх п'єс жанрового визначення «жарт-водевіль» не є випадковим, і стало традицією, що закріпилася в українській традиції до початку ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Доридор Г. К. Український водевіль XIX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ганна Кирилівна Доридор. — К., 2000. — 18 с.
2. Захарченко А. В. Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX — початку ХХ ст. (проблематика, жанри, характери) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Алла Володимирівна Захарченко. — К., 2007. — 210 с.
3. Іваненко Ю. Український водевіль / Юрій Іваненко // Театр. — 1940. — № 1. — С. 19–23.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів : у 7 т. / Григорій Квітка-Основ'яненко. — К.: Наукова думка, 1979. — Т. 2 : Драматичні твори / [упор., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. Л. Ф. Стеценка]. — 565 с.
5. Ковпик С. Основні складові поетики української драматургії першої половини XIX століття [Текст] : [монографія] / Світлана Іванівна Ковпик — Кривий Ріг : ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка» Видавничий дім, 2011. — 424 с.

6. Паві П. Словник театру / Паві Патрик ; пер. з франц. М. Якуб'як. — Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. — 640 с.
7. Свєрбілова Т. Г. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) : [монографія] / Т. Г. Свєрбілова ; [наук. ред. Д. С. Наливайко]. — Черкаси : ТОВ «МАКЛАУТ», 2011. — 566 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.