

9. Лапко О. А. Релігієсофське осмислення буття людини в поезії Якова Щоголева / О. А. Лапко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. — Ч. I. — 2009. — № 3. — С. 98–104.
10. Прусова М. О. Проблема смерті в російській поезії першої половини XIX століття : автореф. дис. ... канд. філол. н. : спец. 10.01.02 «Російська література» / Марія Олександрівна Прусова. — Сімферополь, 2001. — 21 с.
11. Ткачук М. П. Українська поезія останньої третини XIX століття : основні тенденції розвитку й естетична стратегія / М. П. Ткачук. — Тернопіль : ТДПУ, 1998. — 80 с.
12. Українські поети-романтики. — К. : Наукова думка, 1987. — 592 с.
13. Хоткевич Г. М. Яків Іванович Щоголів. Огляд його життя і діяльності / Г. М. Хоткевич // Хоткевич Г. Твори у 2 т. — К. : Дніпро, 1966. — Т. 1. — С. 369–394.
14. Щоголів Я. І. Твори / Я. І. Щоголів. — Х. : Видавництво САГА, 2007. — 342 с.

Romantic Tendencies in Treating Death Theme in Yakiv Shchogolev's Creative Works

The article considers the theme of death in Yakiv Shchogolev's writings; death is the main motive of his poetry. It is stressed in the paper that the poet inherited the tradition of Kharkiv romantic school.

УДК 821.161.2:82–221(Тобілевич)

Таїсія Рогозянська (Одеса)

АВТОРСЬКІ ІНТЕНЦІЇ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ЖАНРОВИХ РІЗНОВИДАХ КОМЕДІЙ ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА (КАРПЕНКА-КАРОГО)

Інтертекстуальність передбачає насамперед семантичні зміни тексту-донора та інтексту в результаті їх взаємодії, а також зміну суб'єкта мовлення. Щоб уникнути «надінтерпретації», варто за точку опори прийняти положення, що про інтертекстуальність у художній літературі можливо плідно говорити, лише коли «автор вияснює взаємодію між текстами, робить її досяжною для читача за допомогою специфічних засобів, а читач, зі свого боку, сприймає авторську інтенцію у процесі інтерпретації тексту» [11, с. 46]. Тобто, ідеться про обов'язкову присутність маркерів міжтекстової взаємодії. Відповідно, власне інтертекстуальність (за Жераром Женеттом) проявлятиметься у наявності цитат, алюзій, ремінісценцій; пара текстуальність — у наявності епіграфа, заголовка, передмови, післямови, коментарів, приміток і їх особливому зв'язку з основним текстом; мета текстуальність — у наявності модусу коментування; гіпертекстуальність — в імітації чи трансформації претексту; архітекстуальність — у відношенні тексту до своєї жанрово-видової надструктури.

Вважаємо за доцільне розглядати інтертекст як міжтекстовий простір, сукупність точок зіткнення авторських та читацьких стратегій. Автор у будь-якому разі орієнтується на певний образ реципієнта, тому експліцитно або імпліцитно включає до свого тексту інтекст, розміщуючи його, відповідно до своєї мети, у сильних (заголовки, присвята, епіграф тощо) чи слабких (основний текст) позиціях. У свою чергу реципієнт має змогу не лише відчитати закладені автором коди і відсилання до реальних претекстів (за І. Смирновим, це реконструктивна інтертекстуальність [11, с. 37]), а й виявляти паралелізм попередніх текстів, розшифровуючи їх глибинну семантичну спорідненість (конструктивна інтертекстуальність), і навіть аналізувати зв'язки тексту із «посттекстами», тобто, прослідковувати тяглість літературних традицій, серію трансформацій відомого сюжету, ряд архітекстуальних змін тощо.

Застосовуючи інтертекстуальний підхід до кінематографічного матеріалу, Михайло Ямпольський доходить висновку, що «кожен текст, створюючи навколо себе особливе

інтертекстуальне поле, по-своєму організує і групує тексти-попередники. Більше того, деякі тексти виявляють інтертекстуальне насичення, яке складається з більш пізніх “джерел”, ніж вони самі <...> Дуже часто ми виявляємося в змозі глибше зрозуміти твір, тільки коли прочитали більш пізній твір того ж автора, який проливає світло на ранній текст» [цит. за: с. 3, 15]. Відтак, поєднання стратегій двох антропоцентрів комунікації — автора й реципієнта — відкриває ширші можливості для спостережень над міжтекстовими взаємодіями. Відповідно до авторитетного зауваження польського дослідника Ришарда Нича, «текст “сам” сигналізує про існування та широту своїх відсилань, однак те, що саме вказує і яке це має значення, суттєво залежить не тільки від структури відсилання, а й від аналітичної проникливості та змінної літературної та культурної обізнаності сприймача» [9, с. 74]. На перехресті авторських інтенцій і читацьких стратегій народжуються нові смисли тексту, відповідно до чого останній може зазнавати навіть жанрових трансформацій.

Досить складно вести мову про авторські інтенції у драматургії, оскільки, порівняно з епосом, зона виявлення авторської позиції значно звужується. Назва, жанровий підзаголовок, список дійових осіб, ремарки — це, власне, все, де автор може заявляти про свою точку зору: «змушування» дійової особи до резонансу призводить до позбавлення її характерності і робить її постать штучною, ходульною. Також традиційно вважалося, що театральне мистецтво не передбачає зміни суб'єкта мовлення — цієї необхідної умови міжтекстовості. «Цитата просто виганяється з драматургії в ілюзіоністському драматичному театрі. Актор грає свою роль так, щоб ми подумали, що він творить свій текст у момент виголошення: він не цитує написане драматургом. Драматург у свою чергу створює враження, що він вилучив фрагмент дійсності, з її середовищем і відповідними словами, надавши їм можливість самовираження» [10, с. 476].

Так само складно визначити в драматургії стратегії реципієнта, оскільки ним може бути не одна особа, а кілька (актор, режисер, декоратор, костюмер, композитор, глядач), які сприймають дискурс через призму бачення одне одного. Але з погляду літературознавства, а не театрології, драма — це перш за все літературний текст і лише потім — текст для виголошення зі сцени. Тому в літературознавстві до нього можливо застосовувати ті ж методи аналізу, що й до епічного твору, разом з тим, звісно, враховуючи його специфіку.

Попри те, що простір для вираження драматургом своєї позиції досить обмежений у реалістичній драмі, автор п'єси може надати потужного семантичного заряду, наприклад, жанровому підзаголовкові чи через розбіжності найменування дійової особи у списку та у самому тексті виражати своє ставлення до неї, або ж вкладати в уста персонажа репліки, які викликать увагу у свідомості реципієнта асоціації з іншим літературним персонажем чи реальною історичною особою. Відтак, авторські інтенції у драматургічному творі виявляються на рівні назви п'єси, її жанрового підзаголовка, характеру імен, сценічної композиції (тобто того, що показується на сцені, а що виноситься за лаштунки), також на рівні ремарки, слів персонажів та кореляції першого з другим тощо.

Необхідно відмітити, що наприкінці XIX — на початку XX ст. посилюється роль авторської модальності у драматургічному творі. Це проявляється, зокрема, у зміні ролі жанрового визначення, яке тепер не стільки вказує на приналежність твору до того чи іншого жанру, скільки виявляє авторську установку на певне сприйняття цього твору глядачем / читачем, наприклад: «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було. *Сільські сцени на 2 дії і 4 відслони зі співами*» (1900) С. Зіневича, «Пропава грамота. *Фантастична комедія-опера у 4 діях і 7 картинах*» (1897) Марка Кропивницького, «Халепа. *Жарт з артистичного життя, на одну дію*» (1911) Юрія Яворенка тощо. Також те, що драматургія кінця XIX — початку XX ст. рясніє переробками, перекладами, стилізаціями і пародіями, вказує на посилення ролі авторської позиції, інтенцій драматурга подати свій чи чужий текст відповідним чином.

Твори Тобілевича, поряд з творами Кропивницького, стали перехідним етапом в історії українського театру. Це усвідомлював і сам драматург, послідовно протиставляючи свої п'єси «горілчано-гопачному», як він його називав, репертуарові тодішнього українського театру, критикуючи його за зосередженість виключно на сюжетах про «нешасне кохання». Пародійний дискурс у творчості драматурга був безумовно потужним. Водночас Тобілевич сам не міг повністю відійти від критикованих ним традицій українського театру зламу століть, однак про

прагнення це зробити свідчать цілеспрямовані авторські редагування таких п'єс, як «Чумаки», «Сто тисяч», дериваційні відношення між водевілем «З Івана — пан, а з пана — Іван» та «Паливодою XVIII століття» тощо.

Усі три комедії розкривають ситуацію обману-розіграшу одними персонажами інших, ситуацію, класичну для світової комедіографії. Один із центральних персонажів комедії «Сто тисяч» (1890) Герасим Калитка бажає купити землю сусіда-поміщика, що розорився, але йому не вистачає коштів. У зв'язку з цією обставиною Калитка вирішує за ті п'ять тисяч, що він назбирав, купити сто тисяч фальшивих грошей. Таку послугу йому пропонує єврей Невідомий. У фіналі п'єси з'ясовується, що замість фальшивих грошей у мішку був чистий папір. Проте і Калитка, маючи шахрайську вдачу, дав євреєві замість п'яти тисяч лише три.

Не важко помітити, що Невідомий, Калитка, його кум Савка і копач Бонаventura — чотири паралельно виведені образи «здобувачів» грошей. Невідомий заради збагачення торгує фальшивками, Калитка купує їх, Савка здійснює ритуал звернення по гроші до самого Гната Безп'ятого (сатани), Бонаventura шукає скарбів, розкопуючи кургани та козацькі могили.

Показовим є той факт, що п'єса спочатку мала назву «Гроші». «Механічна» зміна назви, однак, призвела до ряду суттєвих змін на рівні рецепції комедії. Вживання у заголовковій драматургійного твору загальної назви, а не власної, яка до того ж має певні морально-етичні конотації, більш характерним є для п'єс, що відносяться до жанру драми. Як приклад, у 1905 р. М. Сластін видає «Гроші. *Драматичні малюнки у 5 діях*». П'ять дій п'єси представляють п'ять фрагментів життя села в цілому і багатія Хоми Артемоновича зокрема. Сюжет п'єси Сластіна розгортається навколо долі багатія, який в черговий раз не позичив грошей бідняку Свиридові. «Пам'ятайте, що оці проценти вам соком вийдуть», — ніби віщує Свирид Хомі після відмови і з цього моменту в житті багатія починається ланцюжок бід, який закінчується його власною смертю в самому кінці драми. По суті, ця драма є варіацією теми влади грошей. За рядом сюжетних поворотів вона досить близька до драматичних картин (малюнків) «Старі сучки і молоді парості» (1908) Кропивницького, якому Сластін і присвятив свою драму.

Зважаючи на вищесказане, зауважимо, що назва п'єси «Гроші» більше підходить жанрові драми за своїм конотаційним навантаженням і цілком відповідає настроєві твору Сластіна. В Тобілевича зміна назви з «Грошей» на «Сто тисяч» невідворотно ставить твір в інший контекст — контекст українських комедій, комічних опер і водевілів XIX — початку XX ст.

Специфічно реалізована наскрізна дія п'єси «Сто тисяч» (не через ланцюг подій, а через ідею здобування грошей) вияскравлюється повторами у тексті п'єси метафори «нечистих грошей». Це розмикає простір тексту «Ста тисяч» для аналогій з фантастично-феєричними комедіями і фарсами доби, актуалізує тему продажу душі нечистій силі, включає комедію в контекст народного видовищного театру. Водночас послідовна заміна дії розповіддю про неї, звільняючи сценічний простір для рефлексій персонажів і їх суб'єктивного сприйняття подій, переміщує джерело комізму з самих ситуацій на характери персонажів. У п'єсі відбувається відсилання до літературного простору на рівні образів комедії, оскільки у ній фігурують традиційні (проте певною мірою модифіковані) типи суворого скупого батька, простака-селянина, бувалого солдата, пари закоханих тощо. Також Тобілевич майстерно використовує можливості комедійних прийомів повторних комплексів сценічних положень, двійництва, паралелізму й пародії на рівні композиційних моделей та образів.

Сюжетна модель розіграшу, яка домінує у «Ста тисячах», дозволяє розглядати комедію Тобілевича в одному дискурсивному полі з комедіями Шекспіра. Зважаючи на те, що в англійського драматурга акценти розставлено протилежним чином, ніж у Тобілевича, тобто, «Дванадцята ніч», «Як вам це подобається», «Сон літньої ночі» та інші подібні п'єси є комедіями ситуацій, у той час, коли комедія Тобілевича «Сто тисяч» тяжіє до жанрового різновиду комедії характерів, шекспірівський інтертекст помітно впливає на моделювання жанру «Ста тисяч» в уяві реципієнта. Ефектний сценічний матеріал, не цілком виключений з п'єси, а винесений за лаштунки, сприяє рецепції комедії «Сто тисяч» не відсторонено, а в контексті комедії ситуацій. Під таким кутом зору комедія «Сто тисяч» сприймається як створена «всупереч» останній, тобто в пародійно-іронічному ключі. Враховуючи ще й те, що в українському театрі XIX ст. домінували п'єси зі стрімким розгортанням подій, які вражали своєю видовищністю, а Тобілевич на їх тлі виглядає досить стримано, можна дійти висновку

про метатекстуальні відношення між комедією «Сто тисяч» та іншими п'єсами самого І. Тобілевича і комедіями, жартами, водевілями в українській літературі XIX — початку XX ст. Відтак, на перетині авторських та читацьких інтенцій завдяки інтертекстуальним втягуванням відбувається жанровий зсув комедії «Сто тисяч», заголовок якої маркує комедію ситуацій, у бік комедії характерів з елементами сміхової стилістики народного театру.

У жарті «Паливода XVIII століття» (1893) легко помітити заглибленість у світовий драматургійний контекст. Тут наявні сліди *commedia dell'arte*, зокрема на рівні персонажів (типи воїна-хвалька, юристів, закоханих, зведениці, блазнів входили до сталого набору масок *dell'arte*) і фабульних ходів (обмін соціальними ролями між слугою і паном, силування до шлюбу з нелюбом чи нелюбою) тощо. Так само легко прочитується зв'язок жарту «Паливода XVIII століття» з театром Шекспіра, що найяскравіше проявляється у будові дії: стрімкі переходи від однієї сцени до іншої, паралельне розгортання кількох подієвих рядів і т. д. Беззаперечним є й зв'язок даного жарту з французькою опереткою XVIII ст.: легкість, умовність дії, заплутані любовні пригоди тощо. Можливо, саме це спонукало Тобілевича назвати свій жарт «Паливода XVIII століття», щоб дати своєрідний ключ до прочитання п'єси. Саме в такому вигляді назва жарту цілком вписує його в контекст польських, французьких комедій та комічних опер XVIII ст., російських комедій і комічних опер XIX ст., у яких проявляються стильові ознаки сентименталізму і рококо.

Характер конфлікту та особливості його розв'язання — протистояння дітей і батьків у питанні вибору нареченої /нареченого — зближують «Паливоду XVIII століття» з українськими зразками комедійних жанрів, зокрема водевілю і жарту: «Заклята криниця. Жарт в двох одмінах» (1884) Хоми Брута, «Панич Штукаренко. Комедія-жарт на 3 дії» (1910) Дмитра Грицинського, «Дійшов до розуму. Водевіль в 1 дії» (1909) Кропивницького та ін. Закоханим в українському варіанті традиційного сюжету допомагають не слуги, а рідня (брат, дядько тощо), або ж вони зовсім обходяться без допомоги третьої особи. У «Паливоді XVIII століття» спосіб розв'язання конфлікту ускладнюється: для уникнення шлюбу розігрується ціла вистава, до якої залучаються усі друзі й слуги графа. Підготовка графом слуг до виконання їх ролей нагадує подібну сцену з «Приборкання норавливої» Шекспіра. Розіграш псаря Ледачого, «лікування» гладких юристів від ожиріння починають функціонувати не як самостійні мотиви, а як засоби розв'язання основного конфлікту. Це було новим на той час, оскільки і в англійській літературі (пролог до «Приборкання норавливої»), і в російській (Дмитро Горчаков «Каліф на годину») фабула про перевдягання паном слуги у свій одяг, щоб потішитися з нього, розроблялася як самодостатня.

У назві жарту «Паливода XVIII століття» відображається вдача типового комедійного персонажа XIX ст., що було закономірним для комедії характерів [див.: 2, с. 17; 13, с. 167]. Разом з тим, «Паливода XVIII століття» яскраво виражає свою належність до такого різновиду жанру, як комедія ситуацій: акцент у ній робиться на інтризі, непорозуміннях, несподіваних поворотах у розвитку сюжету, персонажі окреслені в загальних рисах і позбавлені індивідуальних характеристик. У цьому плані близькими до «Паливоди XVIII століття» є п'єси на зразок комедії-жарту Грицинського «Панич Штукаренко» (1910), водевілю Кропивницького «Дійшов до розуму» (1909), комедії П. Карпенка «Заручини по смерті» (1888) тощо, де один із персонажів затіває невинний жарт, як правило, щоб допомогти закоханим досягти благословення на шлюб. Проте у названих п'єсах розвивається одна сюжетна лінія і всі витівки пов'язані лише з нею. Граф у п'єсі Тобілевича не лише міняється ролями зі своїм псарем та розіграє і псаря, і наречену, а водночас він вигадує та режисує імітований любовний трикутник Клим — Домця — Ледачий. Крім цього, Граф виступає у ролі третейського судді селян (два епізоди) і лікаря гладких юристів та робить це не в останню чергу заради забави. Важливо також зауважити, що об'єктами розіграшу стають дві аудиторії — внутрішньосценічна (тобто, персонажі п'єси) і зовнішня по відношенню до сцени, глядацька, в чому проявляється пародійний аспект жарту.

У п'єсі наявні три плани дії, які дуже тісно переплетені, але все ж не злиті в один. Відповідно й фінал п'єси потрібний: закохани Клим і Домця після всіх перипетій і подолання всіх перешкод вінчаються; Харькові відбито охоту і до панства, і до женихання; мати Ядвиги благословить доньку й графа на шлюб, а граф-паливода обіцяє відтепер бути зразковим

господарем і сім'янином (4 дія, XII ява). В останньому фіналі, який, власне, завершує комедію, міститься й епілог, який є «переходом від удаваної умовності, де актори прикидаються вигаданими персонажами, яких вони представляють, до ніколи-цілком-не-забутої реальності самого театру» [12, с. 219]. Разом ці три фінали становлять складний, множинний фінал, в якому фікційна природа вистави водночас обіграється і розвінчується, адже вставна вистава завжди створює ілюзію реальності основного плану дії, а її закінчення оголює прийоми і художній метод театрального дійства як такого. Така багатопланова структура дії і множинний фінал, а також обрамлення одного театрального дійства іншим (театр у театрі) нагадують композицію комедій Вільяма Шекспіра.

Від італійської комедії у п'єсі, крім масок-типів, велика кількість так званих лацці — буфонних сценок, вплетених у дію п'єси. Завдяки лацці дія п'єси стає більш динамічною. Однак динамізм у «Паливоді XVIII століття» забезпечується не лише за рахунок лацці, а також завдяки наявності словесних перепалок — шекспірівському прийому пожвавлення дії. Розвиток сюжету сповільнюється словесними перепалками, приводом до яких служить не акція, а слово. Тобто, акція переходить з дієвого на вербальний рівень. Атмосфера перехресних розіграшів і насмішок насичує п'єсу на всіх рівнях композиції.

Таким чином, Тобілевич, добре обізнаний з комедіями Шекспіра, італійською комедією *dell'arte*, російським театром тощо, створює комедію-жарт, яка одночасно легко співвідноситься з відповідними зразками світової і вітчизняної класики. Жанр жарту на час написання «Паливоди XVIII століття» вичерпував себе в українській літературі. Тому жарт Тобілевича на тлі української комедіографії другої половини XIX ст. сприймався як певний анахронізм. Заглиблений у народну сміхову культуру, він має специфічну дискретну композицію, яка зближує цей твір з жанрами анекдоту, інтермедії, ярмаркових сценок, шекспірівським театром. Разом з тим, наявність кількох планів дії у п'єсі і, відповідно, можливість різнорівневих прочитань п'єси виявляють її багаті інтертекстуальні зв'язки зі зразками світової комедіографії та дозволяють розглядати її як підґрунтя модерного театру початку XX ст. У контексті ж драматургії другої половини XIX ст. п'єса «Паливода XVIII століття» може трактуватися як жарт, написаний в пародійно-іронічному ключі на водевільну традицію тогочасного українського театру, в чому проявляється метатекстуальність і авторефлексивність даної п'єси та що розширює її жанрове сприйняття.

Комедія «Чумаки» (1897) надзвичайно багата на відсилання до раніше написаних комедій драматурга, наприклад, таких, як «Сто тисяч», «Розумний і дурень», «Паливода XVIII століття». Як і в «Ста тисячах», у ній розгортається сюжетна модель розіграшу, який проте за пафосом ближчий до комедій Шекспіра, де одні персонажі розігрують інших заради розваги або з метою повчання. Як і в «Розумному і дурні», у комедії «Чумаки» протистояння відбувається між двома рідними братами, один з яких не випадково має прізвище «премудрий Соломон». Хоч у назві другої п'єси цієї антиномії не представлено, вона представлена у тексті п'єси. До речі, тема розумного і дурня прослідковується і в «Ста тисячах», де відповідні ярлики даються Калитці й Бонавентурі. У свою чергу, з «Паливодою XVIII століття» п'єсу об'єднують яскраво виражені інтермедійні вставки, розіграні комедійними двійниками Шкварковським і Мичковським — їм у «Паливоді» відповідають Тхоржевський і Кийок.

Усі образи в «Чумаках» можна умовно поділити на «казкові» й «інтермедійні». Так, образ Насті можна віднести до типу казкових лиходіїв (Баба Яга, Змій Горинич, Білий Полонин тощо), які чинять перепони на шляху до досягнення героями мети. Образи братів Неруків та характер їх стосунків можна легко співвіднести з такими поширеними у казках антонімічними парами, як старший і молодший, розумний і дурний, багатий і бідний брати. Мандровані дяки-пиворізи, баба Бушля (*діал.* лелека, чапля — *Т. О.*) — типові інтермедійні персонажі фольклорного походження.

Дяки-пиворізи, крім того, представляють різновид поширеного в українській драматургії XIX століття комедійного типу церковнослужителя з його специфічним мовленням, ненажерливістю, схильністю до зальотів. Шкварковський та Мичковський свого часу були вигнані з бурси і тепер мандрують світом у пошуках заробітку. Здобуті за час навчання знання виродилися у них в уміння віршувати та сипати цитатами зі священних книг. Ці цитати

розширюють дискурсивне поле тексту і підсилюють дидактичний первень комедії «Чумаки», який водночас знижується тональністю висловлювань дяків.

У «Чумаках» легко відчитується романтичний мотив двійництва, який уже раніше Тобілевич вводив до п'єс «Розумний і дурень», «Сто тисяч». Конфлікт двійників-антагоністів генетично сягає міфологічної структури «культурний герой — трикстер». «Наявність спільних коренів, якими можуть бути кровна спорідненість, спільне дитинство, спільне тіло, схожий соціальний статус, вік, є суттєвою і невід'ємною ознакою цього типу двійництва», — зауважує С. Агранович [1; с. 13, 17]. Віталій і Хома — це, на перший погляд, два суб'єкта дії, антагоністи. Але Хома є маріонеткою в руках Насті, вона діє за його посередництвом, хоч і Хомина воля не зовсім атрофована. Трансформація романтичного мотиву двійництва у реалізмі переконливо розглянута Софією Агранович: «В реалізмі <...> концепт двійництва виявляється хибним тому, що соціальне життя ускладнюється, воно десуб'єктивується» [1, с. 24]. На шляху добродішного Віталія стоїть не Хома, а Настя під маскою Хоми, а ширше — це протистояння між героєм і соціумом, адже усі односельці чумаків сповідують ті ж принципи, що й Настя. Ускладнення концепції світу, середовища у реалізмі призводить до розмивання двійникового протистояння. Хома й Віталій протидіють одне одному не стільки як індивіди, скільки як соціальні типи, системно-парні відносини між ними залишаються лише як слід романтично-фольклорної антагоністичної спорідненості. З цього погляду й ярлики «розумного» і «дурня» є слідом древньої структури «культурний герой — трикстер». Віталій — це учитель, проповідник, а Хома трактується в комічному ключі, йому властива вторинність поведінкової моделі, пасивність.

В образі Віталія відчутне і відлуння традиційного для інтермедій і водевілю образу бувалого солдата. Віталій, за словами Насті, «і розумний, клятий чоловік, і єхидний! <...> Як почне говорити, як почне крутити, то зовсім зіб'є з пантелику» [8, с. 181]; «Він як той ворожбит, одгадає і те, що хто дума, а почне говорити, як книгу дяк читає <...> Не дурно він Біблію з'їв» [8, с. 195].

В образі Насті критики помічали риси демонізму [6, с. 29], порівнювали її навіть з Яго Шекспіра [5, с. 144]. Її претензії на роль режисера вистави зближують Настю з Невідомим («Сто тисяч»), можна сказати, що І. Тобілевич створював обидва образи за однаковим шаблоном. Як у I яві першої дії «Ста тисяч», так і в IV яві першої дії «Чумаків» актори, які керуватимуть ляльками-маріонетками, діляться з глядачами / читачами своїм задумом обвести того чи іншого персонажа круг пальця.

В структурі «Чумаків» розпізнається водевільно-фарсовий прийом інверсії, використаний автором і в «Ста тисячах». «Історію переслідувача, який став жертвою свого переслідування, одуреного шахрая <...> знаходимо вже у старовинних фарсах», — зауважує Анрі Бергсон [2, с. 57]. Отож, можна говорити не лише про розігрування у п'єсі одними персонажами інших, а й про гру автора з читачем на рівні жанрового сприйняття.

Сюжетна схема розіграшу представлена у «Чумаках», так би мовити, у двох примірниках, розіграшів два — Настин і Віталій. Причому другий з них можна тлумачити як вставну п'єсу, «театр у театрі». Підстави для цього дає співвідношення обсягу основного і вставного дійств, відмінний пафос. Настя піднімає веремію з корисливих інтересів, Віталій розіграє усіх для виправлення рідного брата. Тут знаходять вияв просвітительські уявлення драматурга про «можливість розбудити природну доброту людини, приглушену вадами й помилковими поглядами, несправедливими суспільними відносинами, засобами розуму звільнити людство від страждань і домогтися гармонії» [7, с. 94]. Таке ідейне навантаження організовує дію вставного дійства (масова сцена у 4 дії п'єси) навколо процесу «переродження» засліпленого гордощами і багатством Хоми, а разом і Насті, їх морального вдосконалення, катарсису через пережите потрясіння. Зважаючи на те, що фінал п'єси є такою ж суттєвою складовою жанрового канону, як тип героя і сюжет [див.: 4, с. 62], варто звернути увагу, що фінал «Чумаків» теж відображає дві жанрові моделі: наприкінці п'єси дітей благословляють на омріяний шлюб (комедія дельарте), а Настя, Хома і селяни каються перед Віталієм у своїй провині, перероджуються (мелодрама).

Мелодраматичний первень проступає у «Чумаках» найбільше завдяки дидактичному пафосу п'єси, біблійному інтертексту, навіть типу пасивної жертви у ролі головного персонажа (Хома). Біблійний інтертекст, розмикаючи дискурсивне поле п'єси для символічного чи метафоричного

прочитання, наповнює його новими смислами і конотаціями з середньовічним мораліте. Фольклорно-інтермедійна стихія у п'єсі відображає зв'язок з українськими театральними традиціями попередньої доби, які Тобілевич суттєво видозмінює у своєму творі. Завдяки функціонуванню в п'єсі «Чумаки» таких різнополярних жанрових первнів, як казка, мелодрама, інтермедія, вона балансує між жанрами комедії та мелодрами, схиляючись в той чи інший бік залежно від рівня, на якому п'єса буде інтерпретована, тобто, від способу її прочитання.

Отож, інтертекстуальний підхід до комедії Тобілевича дозволяє виявити у них ту систему відсилань до творів як зарубіжних класиків, так і до українського фольклору, комедіографії, а також Біблії, що збагачує тексти несподіваними конотаціями й відкриває широкі інтерпретативні можливості для реципієнта.

Посилення ролі авторської позиції у драматургії кінця XIX — початку XX ст. призводить до функціонального «довантаження» таких елементів композиції п'єси, як назва, жанровий підзаголовок, імена персонажів. Перехід відомих фабул з одного драматургічного твору до іншого означає, в свою чергу, переакцентування уваги драматургів з самого матеріалу на спосіб його представлення та інтерпретації. Прагнучи до відходу від театральних шаблонів і поглиблення психологічного дискурсу п'єс Тобілевич зокрема вдається до редагування і переробок власних творів. У процесі цього спостерігається динаміка стилю від романтизму до реалізму і видова динаміка від комедії до мелодрами (драми). Він також варіює одну і ту ж сюжетну модель комедії-експерименту у різних за жанровим різновидом п'єсах, що розкриває міцний зв'язок між змістом і формою, кожного разу наповнюючи цю модель новими смислами й можливими інтерпретаціями.

Література:

1. Агранович С. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова / Софья Агранович. — Самара : Самарский ун-т, 2001. — 132 с.
2. Бергсон А. Смех. Сартр Ж.-П. Тошнота. Симон К. Дороги Фландрии / Анри Бергсон. — М. : Панорама, 2000. — 608 с.
3. Борбунюк В. А. Интертекстуальность драматургии А. П. Чехова. 10.01.02 — русская литература. Дисс. ... канд. филол. наук / Валентина Борбунюк. — Харьков, 2006. — 209 с.
4. Гончарова-Грабовская С. Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX века / С. Гончарова-Грабовская // Драма и театр : Сб. науч. тр. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. III. — С. 57–67.
5. Гор-ский П. Иван Тобилевич (Карпенко-Карый). Драмы и комедии. Том IV / П. Гор-ский // Киевская Старина. — 1903. — Кн. 9. — С. 139–146.
6. Доридор Г. Український водевіль XIX століття. Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Ганна Доридор. — К., 2000. — 18 с.
7. Івашків В. Українська романтична драма 30-х — 80-х років XIX ст. / В. Івашків. — К. : Наукова думка, 1990. — 142 с.
8. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах : т. 2. — Драматичні твори / Іван Карпенко-Карий (Іван Карпович Тобілевич) [упор., підгот. текстів і прим. Л. Ф. Стеценка]. — К. : ДВХЛ, 1960. — 401 с.
9. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич [пер. з польськ. О. Галета]. — Львів : Літопис, 2007. — 316 с.
10. Павис П. Словарь театра / Патрис Павис [пер. с фр.; под ред. Л. Баженовой]. — М. : Изд-во «ГИТИС», 2003. — 516 с.
11. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. — К. : Автограф, 2009. — 352 с.
12. Draper R. Shakespeare : The Comedies / Ronald Draper. — New York, 2000. — 265 p.
13. Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays / Northrop Frye. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press. — 1973. — 390 p.

The Author's Intentions and Intertextuality in the Genre Variations of the Comedy by I. Tobilevych (Karpenko-Karyi)

The author of the article states that an intertextual approach to the comedies by I. Tobilevych can detect the system of correlations between them and the works by foreign classics, the Ukrainian folklore, comedies, and also Bible. Such intertextual relations enrich the texts of the comedies by the unexpected connotations and provide a number of interpretational possibilities.