

**Надія ПЕТРИЧЕНКО**

Уманський державний  
педагогічний університет ім. Павла Тичини

## СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ, РОСІЙСЬКОЇ, ПОЛЬСЬКОЇ ПРОЗИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

*У статті розглядаються важливі структурні складові прозових творів першої половини XIX століття в українській, польській, російській літературі. Конкретним матеріалом для аналізу виступають твори Г. Квітки-Основ'яненка і Марка Вовчка, Ю.-І. Крашевського, М. Чайковського, А. Погорельського, О. Бестужева-Марлінського, О. Пушкіна, М. Лермонтова. Твори окремих авторів залучаються як показові приклади на підтвердження тез, що їх запропоновано автором.*

**Ключові слова:** сюжет, композиція, портрет, прозові твори, драматичні твори.

*In this article are analyzed important structure elements into the prose works of the first half of XIX century into Ukraine, Polish and Russian literature. The practice object of analyze are prose works of Kvitka-Osnovjanenko, Marko Vovchok, J.-I. Kraszewski and Michal Czajkowski, A. Pogorelsky, J. Bestuzhew-Marlinski, O. Puszkina, M. Lermontov, which analyzed as significant example of author thesis.*

**Key words:** plot, composition, portrait, prose works, dramatic works.

*Artukul przedstawia analizę ważnych części składowych utworów prozatorskich pierwszej połowy XIX wieku w literaturze ukraińskiej, polskiej i rosyjskiej. Materiałem do analizy są utwory H. Kwitki-Osnovjanenki i Marka Wowczka, J.-I. Kraszewskiego, M. Czajkowskiego, A. Pogorielskiego, O. Biestuzewa-Marlińskiego, O. Puszkina, M. Lermontowa. Utwory niektórych autorów włącza się do analizy jako przykłady wzorcowe, potwierdzające tezy postawione przez autora.*

**Słowa kluczowe:** fabuła, kompozycja, portret, utwory prozatorskie, utwory dramatyczne.

З приводу сюжету в художньому творі існує чимало теоретичних міркувань. Найбільш універсальним видається наступне трактування: «У літературі сюжет – це відбиття динаміки дійсності у формі дії, що розгортається, у формі внутрішньо пов'язаних (причинно-часовим) зв'язком вчинків персонажів, подій, що утворюють природну єдність і цілісність. Сюжет – це форма розгортання теми, характерна, головним чином, для драматичних і оповідних творів. Драматичні твори пропонують «оголений» сюжет, без присутності автора, який фігурує лише в ремарках, проте оповідний твір можна умовно розділити на окремі сцени-картини у стилі драми... В оповідних творах сюжет складає їхній драматичний бік (звідси і можливість їх інсценування), котрий тут поєднується з більш чи менш розвинутим описом, а також авторськими

---

---

висловами ліричного, філософського чи публіцистичного характеру... Під сюжетом слід розуміти не будь-яку динаміку в літературному творі, не будь-який рух образів, зміну настроїв, розвиток мотивів, ідеї, втіленої в образах, а лише ту динаміку, яка дається у вигляді об'єктивно виконаної дії, події. В іншому випадку зникає межа між сюжетом і змістом літературного твору» [1, 250].

Сюжет – одна з важливих складових художнього прозового твору. Є можливість, посилаючись на різні джерела – вітчизняні й іноземні, наводити авторитетні думки науковців і свої власні. Але сюжетність неодмінно ускладнюється в процесі літературного розвитку й у світових, і національних масштабах. Вона неодмінно розвивається від однолінійної сюжетності, притаманної простій описовості (де початок хронологічно є саме таким, а кінець твору означає і кінець цього сюжету), – до «багатосюжетності» у розлозі творі, де кілька сюжетів функціонують паралельно, де відстежується «підсюжетність» у «вставних розповідях», а також можлива навмисна ретроспективність і «сюжетне перехрещення». «Так, наприклад, наявна заплутана, необ'єднана множинність сюжетних ліній, що перебиваються ще й «вставними новелами» (або, навпаки, мріями й ілюзіями майбутнього у фантастичному романі – Н. П.), у російських авантюричних романах XVIII століття, формуючи завдяки цьому способу відкидання закономірностей у динаміці життя» [2, 125].

Показовим прикладом зв'язку сюжету із стилем викладу і світосприйняттям та художніми орієнтаціями письменника є творчість російського прозаїка першої половини XIX ст. О. О. Бестужева-Марлінського. Як справедливо зазначав Л. А. Булаховський у розділі «Повести и рассказы Бестужева-Марлинского» [3], «у белетристиці 20-30-х років XIX століття центральне місце за своєю популярністю як винахідник героїчних і світських характерів і зокрема за впливом своєї стилістичної манери посідає О.О.Бестужев-Марлінський. Це – типовий і найбільш яскравий представник на російському ґрунті стилю афективно-підкресленого і вигадливого; стилю, що прагне не тільки до того, аби подобатися читачеві, але і щоб усіма засобами дивувати, вражати... Бестужев віддає данину «готичному романові» таємниць і жахів, зокрема у своїх творах «Замок Нейгаузен», «Замок Ейзен» – (художнє джерело – англійська письменниця початку XIX століття Анна Редкліф – Н. П.), до якого повертається і пізніше («Замок Венден», 1832)... Завдяки впливові Вальтера Скотта, Бестужев приходиться до нової настанови в історичній повісті «Ревельський турнір» (1825), що має епіграф, який окреслює перехід автора до побутової точності, тяжіння

до правдивості історичних описів – епіграф «власний», тобто такий, що не є уривком з якого-небудь твору, що не є прислів'ям, приказкою або чимсь подібним» [3, 113]. Згадаймо, епіграф звучить наступним чином: «Ви звикли бачити лицарів крізь кольорове скло їхніх замків; крізь туман старовини і поезії. Тепер я відчиню вам двері до їхніх домівок, я покажу їх зблизька і правдиво».

Його «світські» повісті (найкраща – «Випробування», 1830), і повісті з різноманітними, більшою чи меншою мірою воєнними сюжетами, мають своїми героями найчастіше людей із більш благородними пристрастями, гордих і сильних індивідуальностей військового типу. Героїка високих пристрастей у більшості повістей Марлінського дається у підкреслено приголомшливому оточенні (Кавказ, море чи щось подібне), стилістично – у манері виключно піднесеній, афективно-яскравій. З настановою на афективність поєднується інша – на блиск гумору, на дивовижну оригінальність самого змісту. Перехід від романтичних «історичних» сюжетів до сюжетів «сучасних» загострює на цьому етапі творчості Марлінського його індивідуальні авторські риси, що менше вражали у творах з дією, що належала до овіяної романтичності давнини. Найбільше цю винятково важливу рису нової письменницької манери відобразили ті розповіді з морського життя, які демонстрували серйозну попередню роботу автора з «спеціальних предметів».

Л. Булаховський наголошує на тому, що, крім Вальтера Скотта, надихаючим прикладом для Бестужева-Марлінського був Віктор Гюго – «тоді голова французьких романтиків-бунтарів, «парнаський розбійник» у теорії і практиці своєї творчості, що тяжіє до висунення індивідуального і величного» [3, 115]. Автор монографії вказує і на суттєві недоліки Бестужева-Марлінського як письменника: «Культ індивідуальності, незалежної сильної особистості не допоміг Марлінському вийти за межі одного і того самого характеру, який у різному одязі і ситуаціях проходить через більшість його творів. Цьому характерові, за яким легко вгадується alter ego – сам автор, у ряді повістей протиставлені персонажі «чорні», злочинці, намальовані схематично і зафарбовані в один похмурий колір». Відзначає Л. Булаховський влучні характеристики в окремих визначеннях. Тут, на сторінках його монографії «мовних» прикладів наводиться чимало, обмежимося лише окремими: «Один мой приятель говаривал, что сердце юноши – людинка с порохом; сердце женщины – склянка с духами; но как бы то ни было, и то и другое – вещи легко возгораемые, и потому казалось весьма сомнительным, чтобы они могли уцелеть от пламени» («Випробування», 1830); «Огромные замороженные стерляди, белуги и осетры, растянувшись на розвальни, кажется зевают от скуки в

чуждой им стихии и в непривычном обществе» («Випробування», 1830); «Тем выше ханская дочь – от самой колыбели напывалась гордынею предков, и она (эта гордость), как ледяное забрало, отделяла сердце её от всего видимого общества» («Аммалат-бек», 1832); «Одинокий луч солнца, закравшись сквозь окно, мелькал и переливался сквозь зыбкую зелень по угрюмой стене, как резвый младенец на коленях столетнего деда» («Аммалат-бек»).

Така «вігієватість» стилю, точніше, наголошена його метафоричність, може бути притаманна есе (на щось подібне можна було натрапити лише у творі А. Погорельського «Двійник, або Мої вечори в Малоросії» або у вишуканій творчості Оскара Уайльда («Портрет Доріана Грея»), де сюжет (містико-фантастичний), котрий існував поруч з описом суто побутових, навіть соціально забарвлених замальовок з життя англійського суспільства, – зведений по суті до мінімуму). У Бестужева-Марлінського він неодмінно наявний (хтось когось палко любить чи ненавидить; хтось з кимось відверто бореться (аж до дуелі); щось, частіше за все, відбувається на кораблі (тобто неодмінним аксесуаром пейзажу і сюжету є море); сюжетними (якщо це історичний роман), є воєнні сутички, а якщо історія пов'язана зі старовинним замком, то йдеться про розкриття таємниці того замку).

Звернімо увагу на те, що у письменників «різножанрових», тобто тих, які пишуть і поезію, і прозу (про драматургію мова буде окрема), цей зв'язок завжди відчутний: метафорична проза і «сюжетна» поезія; виняток становить О. С. Пушкін, де в стилі викладу ця різниця є принциповою. Цікавим з цього погляду є і М. Лермонтов: романтична поезія (наскільки вона може бути однозначною у такого видатного й вельми обдарованого митця, як Лермонтов) – і «скептична», навмисно «спокійна» проза, це вже йде від авторського задуму й образу центрального героя («Герой нашого часу»). Хоча згадаймо його «пристрасну» драматургію – вона, скажімо, «Маскарад», має в собі всі ознаки романтизму: і демонічний герой – насправді шулер-картяр, і таємничий – «Ніхто»; смерть головної героїні, отруєної з ревності своїм чоловіком, особисто «криваві помсти» тощо. В Олександра Пушкіна навіть у «Капітанській дочці» сюжетна лінія не дуже розгорнута. У «Повістях Белкіна» сюжети однозначні, наявна тільки одна сюжетна лінія: пригода з панночкою-селянкою; пригода з Марією в «Заметілі»; у «Дубровському» – теж тільки один конфлікт між Троєкуровими і Дубровськими, відповідно, правда, соціально забарвлений; у Лермонтова у його розлогіх прозі – «Герой нашого часу» – конфлікт, головним чином, місцево-любовно-психологічний, а із суто конкретних подій – «зіткнення» з Грушницьким і любовні взаємини із княжною

Мері, реальний конфлікт з контрабандистами у «Тамані», де Печорина хотіли втопити, оскільки він мимоволі виявив там контрабандистів.

Сюжетність (головне, її міра) по-різному представлені і в різних прозових творах Ю.-І. Крашевського. Звичайно ж, ширше й екзотичніше в історичній і «замковій» його романістиці (роман не може бути безсюжетним, особливо, якщо йдеться саме про цей вид літературної творчості). Однак навіть у розлогих речах і творах романтичного спрямування, яким є, скажімо, «Собор Паризької Богоматері» і «Людина, котра сміється» Віктора Гюго, – сюжет буде напруженішим і гострішим, ніж у його «Знедолених», де йдуть сюжетні лінії (окремо – Гавроша, окремо – Козетти, окремо самого Жана-Вальжана), які, наче маленькі річки, вливаються у цей розлогий твір, утворюючи своєрідну «сюжетну федерацію».

Щодо роману «Людина, котра сміється», то там немає такого сюжетного розриву, хоча є виразна «зав'язка»: коли дитину кидають саму на холодному й безлюдному березі; є своєрідна «вставна частина» – про походження й раннє дитинство Гуїнплена, потім його участь у роботі англійського парламенту.

«Українські повісті» ж Ю.-І. Крашевського, в основному – односюжетні: кожна з них (наприклад, «Уляна», «Остап Бондарчук», «Історія кілка в плоті») – про чийсь окрему долю, найчастіше – і фізично, і психологічно трагічну, проте типову. Сюжети ж творів Міхала Чайковського – неймовірно, пригодницькі, оскільки й самі твори більше подібні до поетичної балади, ніж до твору прозового, їх при цьому, не можна собі уявити без афективної, децю казкової манери викладу, просто говорячи про їхній сюжет.

В українських і російських авторів маємо свою сюжетну побудову. Так, кожне з оповідань зі збірки «Двійник, або Мої вечори у Малоросії» має свою сюжетну лінію: найрельєфнішою з цього погляду є «Лафертівська маківниця», а «екзотичним», та насправді зворушливим – розповідь про людиноподібну мавпу на острові Борнео.

У Марка Вовчка (тут прями типологічні паралелі можна провести між її «Народними оповіданнями» й «українськими повістями» Ю.-І. Крашевського) панує «однобічна» сюжетна лінія: кожне оповідання і навіть повість у польського автора розповідає про когось одного, лише про його долю. Так само – у Квітки-Основ'яненка: одна лише сюжетна лінія в «Марусі», «Козир-дівці», «Сердешній Оксані». Щодо «Пана Халявського» – там взагалі сюжетної лінії по суті немає, оскільки за жанром – це мемуари-роздуми головного героя, а «Конотопська відьма» (про це з прикрістю писав Григорій

Грабович), якщо переказати її «оголений» сюжет (тільки її сюжет!), то все зводиться формально до кількох лише речень: «конотопська підступна влада топить у річці жінок, яких вона вважає (формально) відьмами – з корисною насправді метою» [4, 250].

З українських видатних прозаїків першої половини ХІХ століття вальтер-скоттівську модель використав, зокрема і на рівні сюжету (коли звичайна, пересічна людина потрапляє до центру історичних подій і втягнута ними навіть у саму дію, коли її особлива доля – сімейна, виховна, любовна – розвивається у цьому вирі), – тільки П. Куліш у своїй «Чорній раді». Вальтер Скотт прагнув при цьому до зовнішнього правдивого зображення побуту й звичаїв тієї доби, котра стояла в центрі уваги його історичного твору, а для цього він вивчав як матеріали історичні, так і свідчення легенд та народних шотландських переказів, просякнених романтично-трагічно-героїчним духом.

Цікавим предметом розмови є й композиція художніх творів, написаних у жанрі прози. Зауважимо, що композиція – організація художнього твору як співвіднесеність і взаємодія його компонентів. Композиція включає в себе не тільки архітектоніку, групування образів і оформлення сюжету, а й єдність усіх образних засобів твору. Велику роль у виборі композиції відіграють особливості художнього мислення письменника, родові й жанрові ознаки твору. Композиція – категорія рухома, тобто історично змінна, її закони мали канонічний характер лише в літературі доби класицизму, та й то часто порушувалися передовими письменниками. Далі композиція стає все «розкутішою» й різноманітнішою. Письменники-сентименталісти інколи виявляли свої почуття у формі листування, згадаймо, навіть у повісті «Монастирка» Антонія Погорельського є і листування головної героїні Анюти, і її «віщі сни», щоправда, все це подано з відтінком авторської іронії. Залишки старої композиційної структури простежуються в літературі класицистичній, наприклад, у монологі Стародума в «Недорослі» Д. Фонвізіна; «суперечки» Двійника – іншого авторського «я» – у творах А. Погорельського «Двійник, або Мої вечори в Малоросії»; навіть авторські коментарі у тому ж творі щодо конкретних оповідань, де наявна беземоційна та об'єктивна манера викладу, видаються близькими до пушкінської творчої манери.

Література бароко характеризується вже навмисно розірваною композицією, нібито не продуманою, і, крім того, увагою до змалювання окремої деталі. Письменники-романтики, будуючи композицію твору, майже обов'язково вдавалися до контрастів і наявних протиставлень. Модернізм відрізняється, як правило, калейдоскопічністю композиції,

що відповідає авторському світосприйманню як хаотичному нагромадженню явищ і предметів. Способи побудови реалістичного твору – різноманітні, але всі елементи його композиції взаємозв'язані і, головне, взаємообумовлені.

До елементів сюжету й композиції належать: експозиція, зав'язка (вона, наприклад, фігурує в «обрамленні» авторських пояснень до кожної частини «Конотопської відьми» Квітки-Основ'яненка; є «вступні зауваження» і до «мемуарів» головного героя у його ж «Пані Халявському»). Далі йде розвиток дій, кульмінація, епілог – ці поняття теоретичні при схематичному поділі – будь-яка з цих частин, або навіть і кілька, можуть бути відсутніми чи не так виразно композиційно виявлені, не одразу впадати в око читачеві саме у такій композиційній функції: скажімо, зав'язка смерті, пролог не на першому місці, а формально у вигляді епілогу, тобто розповідь у художньому творі ведеться нібито з кінця, а про попередні обставини вже є розповідь, коли кінець заздалегідь відомий (головний герой помирає; йде у ченці – це фігурує, приміром, в історичному романі М. Чайковського «Біля гирла Дунаю»). Але така композиція «художнього трикутника» у творі (зав'язка, кульмінація, епілог-висновок: чи то щасливий кінець, приміром, одруження; чи перемога в битві; чи сумна смерть героя; ув'язнення; у крайньому разі «відкритий фінал», тобто майбутнє героїв, що його читач мусить по-всякому сам домислити) – неодмінно є. Це як будівля, котра обов'язково має фундамент, центр самої будівлі і дах над нею – інакше вона розвалиться або не сприйматиметься нами як будівля у своєму життєвому призначенні. Теж саме з художнім твором (белетристичним), де така структура (розлогіша, складніша й наявніша в прозі, ніж у поезії, зокрема ліричній) все одно присутня. А от інші складові елементи художнього твору, як от: образ автора, який закладено у «фундаменті» твору, а от зовні, «на поверхні», якраз може й не фігурувати саме в такому вигляді; тим більше, вставні новели; ліричні відступи; ретроспекції, ритм, що надає стрункості творові, забезпечує єдність його змісту й форми, їх-то практично може й не бути. Особливо важлива роль композиції у художній організації роману. Існує багато художніх образних засобів організації матеріалу, підпорядкованих законам композиції, зокрема деталь художня; портрет; пейзаж; інтер'єр; паралелізм художніх ліній; контрапункт, парні образи; листування персонажів; перехресні характеристики, авторські описи. До засобів композиційної організації художнього матеріалу належать також монтаж літературний і підтекст, зауважимо, що остання категорія присутня або в творах іронічних за самим своїм задумом, або містичних.

Недаремно умовно можна говорити про можливість «переробки» творів прозових на драматичні – на основі запропонованого історико-літературного матеріалу. Це легше за все зробити з творами тих письменників, які писали в різних жанрах. Цілий ряд прозових картин у «Конотопській відьмі» Г. Квітки-Основ'яненка можна подати як «картини» твору драматичного, так само, як і діалоги й монологи-роздуми дійових осіб. У драматичні «замальовки» легко лягає більшість оповідань Марка Вовчка з її «Народних оповідань» і частково з «Повістей Белкіна» О. Пушкіна. Набагато складніша справа з «Дубровским» і «Капітанською дочкою», де для інсценізації можна взяти лише окремі епізоди, скажімо, зустрічі Гриньова з Пугачовим; «пугачовські страти»; страту самого Пугачова тощо.

Щодо Ю.-І. Крашевського, то його «українські повісті» стають цікавими лише під пером українських майстрів сцени, як це відбулося з «переробкою» «Хати за селом», яку успішно виконав М. Старицький («Циганка Аза»), але за однієї умови: певне зміщення і далеко не тільки композиційних наголосів. До речі, в галузі польської літератури таку ж «українську» сценічну переробку зробив той же М. Старицький щодо оповідання Елізи Ожешко «Зимовий вечір». Там польський прозовий текст набагато ближче до українського сценічного, але теж певною мірою перероблений: додано декілька дійових осіб; дуже «українізовано» інтер'єр селянської хати, хоча самий твір написано скоріше у драматичній, ніж у прозовій формі: дія відбувається з появою Подорожнього, що випадково зайшов до хати у бурхливу зимову ніч і потім «у ту ніч» пішов; весь зміст твору розкривається в діалогах персонажів [5, 35]. Можна було б «екранізувати» (в широкому сенсі) й окремі епізоди жахів Крашевського вже в його «замкових» творах.

Складніше – з портретом як невід'ємним компонентом прозового твору. Докладно виписано, наприклад, портрет Марусі (він і типовий, й індивідуалізований) в однойменному творі Квітки-Основ'яненка, оскільки письменник ставив собі за мету відтворення і зовнішнього «обличчя» своєї героїні (і за життя, і навіть в труні). Про портрет (як такий) йдеться і в жартівливому оповіданні того ж автора «Салдацький патрет»; легко уявити собі зовнішній вигляд Трушка, його братів і сестер, його «мамусі» віронічному «Панові Халявському», в сучасних виданнях цього твору й ілюстрація подається зазвичай гротескна. Детально описано в народно-фантастичному вигляді, як змінювалася зовнішність справжньої «конотопської відьми» (від молоді до старої), залежно від пори (тобто вранці, вдень, ввечері і вночі) у «Конотопській відьмі».



Портрет божевільної Горпини в однойменному трагічному оповіданні Марка Вовчка намальований детально, а от реалістично-гротескний портрет Інститутки в повісті Марка Вовчка – психологічно дуже виразний, але не «поданий» при цьому саме як портрет цієї жінки.

У М. Гоголя в «Тарасі Бульбі» є виразні портрети: і самого Бульби, і Остапа, і Андрія, а от «прекрасної польки», що зачарувала Андрія – лише в загальних рисах: типова польська шляхтянка; типовий і її брат – красивий польський молодий шляхтич – і все.

У Пушкіна в «Капітанській дочці» – виразний портрет Ємельяна Пугачова, а от Швабрін і Гриньов – типові, проте невиразні.

Що ж до «трафаретної» зовнішності молодого Дубровського (що так контрастує з його «сильною» вдачею), то це в історичному романі Пушкіна спеціально обігрується.

Численні жромантичні «перевдягнення» в О. Бестужева-Марлінського цілком можливі, бо вони нічого не змінюють по суті в обличчях його героїв; зовнішній портрет Печоріна потрібен М. Лермонтову тільки для знайомства з головним його героєм, портрет же Віри і княжни Мері – для їхньої характеристики, тим більше, портрет Белли (незвично-екзотично-своєрідний). Проте «портретна галерея» літературних героїв на цьому не закінчується: її можна переконливо продовжувати.

Наведені вище міркування, на нашу думку, переконливо доводять важливість сюжетних, композиційних і навіть портретних складових у загальній структурній мозаїці прозових творів першої половини ХІХ століття.

## Література

1. Литературная энциклопедия. – Т. 11. – М., 1939. – С. 139-140.
2. Литературная энциклопедия. «Сюжет». – Т. 11. – М, 1939. – С. 143-144, 145-146.
3. Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX века (Лексика и общие замечания о слоге). – К.: Из-во Киевского государственного университета им. Т. Г. Шевченко, 1957, С. 111-118.
4. Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. – К. : Критика, 2003. – 632 с.
5. Див. детальніше: Булаховська. До питання українсько-польських взаємин у драматургії (Михайло Старицький і Юзеф-Ігнацій Крашевський : жанрове перехрещення) // Українсько-польські літературні контексти (Київські Полоністичні студії). – Т.IV. – К., 2003. – С.30-41.