

Н.П. Малютіна,  
кандидат філологічних наук, доцент  
(Одеський держуніверситет ім. І. І. Мечникова)

## ІРОНІЯ ЯК МАРКЕР ЖАНРОВИХ МОДИФІКАЦІЙ В УМОВАХ МАРГІНЕСУ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

*У статті розглядаються трансформації у жанровій парадигмі української драми у зв'язку з різноманітними функціями іронії. Внаслідок цього викристалізовується романсова мелодраматична матриця.*

Як відомо, іронія, що є фундаментальною категорією філософії (діалектики), естетики, поезики водночас традиційно вважається родовим чинником драми. Посилаючись на дослідження В.О. Пігулевського, слід згадати, що іронія актуалізується у драмі як "фігура мислення, стилю і слів", тобто у риторичному аспекті, а також як "акт конфігурації дискурсу". Мається на увазі структурний аспект, що реалізується насамперед у способі поведінки героїв драматичного твору, а також у способі сприйняття цієї дії [1:22].

Зрозуміло, що модель поведінки персонажа пов'язана з жанровою специфікою драматичного твору і, якщо врахувати діахронію, іронія виникає внаслідок взаємодії дискурсів у так званих "чистих жанрах" трагедії і комедії, кореляції яких дає численні жанрові модифікації, наприклад, трагікомедію. Поява цього жанру, за спостереженнями Н.І. Іщук-Фадєєвої, була обумовлена певним дистанціюванням та взаємодією трагедійного і комедійного модусів драматичного дійства, що і дозволило дослідниці обстоювати окремішність того типу іронії, що народжується у комедії, і того типу іронії, що пов'язаний з самою природою трагедії [2].

У класичній комедії, як правило, переважає вербалізована іронія, яка походить від сократівської та виникає внаслідок невідповідності між вимовленим і тим, що мається на увазі, у площині гри між знаком та сутністю. Як правило, це відповідає комедійному драматичному конфлікту між вербальним та ситуативним, що реалізується у стосунках індивіда з соціумом. Цей тип іронії актуалізовано у класичній комедії і її модифікованих різновидах, у тому числі в романтичній комедії, започаткованій п'єсами В. Шекспіра, в основі яких романсовий тип сюжету.

Натомість трагедійна іронія обумовлена, перш за все, структурними чинниками. Посилаючись на відому працю В. Іванова "Діоніс і прадіонісієство", варто згадати, що у класичній трагедії виникає протиріччя між сакральним характером пафосу, що бере початок від діонісійської екстатичної, подоланням якої став катарсис, і трагедійною структурою дії (агон – смерть – воскресіння).

Трагедійна іронія утворюється переважно на рівні архітектоніки, включає організацію сюжету, ієрархію персонажів, невідповідність жанрової установки автора і текстових інтенцій. Завдяки іронії, відвертій або ж імплікованій у тексті, можна було зрозуміти, як авторський задум кореспондує з природою вислову, характером його розгортання, несподіваністю стильових проявів і т. ін.

Як переконливо довів Н. Фрай, процеси десакралізації нарративу наприкінці XIX століття позначились на тому, що домінуючим для різних жанрових форм драми стає іронічний модус. Його актуалізація в українській драматургії відбувалась у різний спосіб: як заперечення мелодрами у сатиричній комедії і, навпаки, акцентація її структури, характеру колізії, типів персонажів у межах фабули героїчної історичної трагедії (драми) внаслідок "зняття" відповідного пафосу. Розповсюдженням було явище пародіювання трагедійної чи комедійної модальності, наприклад, у так званій "комедії звичаїв", балансування водевільно-фарсового, комедійного і трагедійного дискурсу, кореляція яких і оголювала план іронії. Але у зв'язку з загальною тенденцією міметичного спрямування мелодрама все ж таки виходила на поверхню літературного процесу, способом її умовного спрямування до "високих жанрів" могла бути трагікомедія [3:152].

На підтвердження цього варто навести спостереження Р. Тхорук, що досліджує відповідність української драми кінця XIX – початку XX століть до романсових структур, та, аналізуючи різні рівні сакралізації і десакралізації художнього простору в українській драматургії кінця XIX – перших десятиліть XX ст., спостерігає рух різних драматичних жанрів до іронічної драми [4].

Перспективним видається подальше дослідження способів утворення іронії в українській драматургії порубіжної доби. Неспівпадіння пафосу висловлення і структури твору, несумісність риторично-трагедійного героя і комедійної (водевільної, фарсової) ситуації і т. ін. дає підстави для увиразнення складних процесів жанрових модифікацій в українській драматургії. Таким чином, спробуємо розглянути іронію у функції переродження жанрів, трансформації жанрової парадигми в умовах жанрового маргінесу.

Тому і візьмемо до уваги корпус комедійних творів А. Володського та В. Товстоноса, а також драматично-трагедійні п'єси Л.І. Старицької-Черняхівської та С. Черкасенка, у яких найбільш виразно актуалізована мелодраматично-романсова матриця.

Оскільки вербально-ситуативна іронія виникає насамперед у комедії, звернемось до комедіоцентричних жанрів, що на рубежі XIX – початку XX століть наповнювались новим жанровим змістом. У комедії В. Товстоноса "Культурна місія" зовнішній принцип організації сюжету відповідає мелодраматизму "міщанської драми": використовується казковий мотив "наговірної води" з метою примусити актора Роздольського, квартиранта у міщанина Бондаренка, "розкрити душу" на предмет бажання (чи небажання) одружитись з Тасею Бондаренківною і стати справжнім міщанином. Комізм ситуації утворюється внаслідок того, що актор навіть не підозрює про подібні експерименти над собою. Новий план іронії виникає на вербальному рівні і нагадує прийоми "комедії ситуацій dell'arte"; репетицію Роздольського Бондаренко з дочкою приймають за його справжнє висло-

влення під впливом "наговірної води". Таким чином, оголюється невідповідність між дискурсом акторської гри і очікуваним ефектом сповіді. Виникає характерний для комедії паралелізм: тепер Бондаренки не уявляють справжнього змісту ситуації і приймають очікуване за дійсне. У розв'язці п'єси виникає ще один план іронії, навіть, пародії над мелодраматичним аранжуванням і над тим пафосом казкового, що пов'язаний з мотивом привласнення нечистою силою людської душі і прагненням її відстояти. Найвиразніше це проривається у цілком серйозній реакції Роздольського на повідомлення Тасі про те, що за порадою дяка батько збирається зимою викупати його в ополонці "щоб, значиться, його уся кумедіянська нечисть зсочила" [5:5]:

**Роздольський.** ...В мене всього тільки і є що душа, і я хочу бути над нею хазяїном! [5:10].

Увиразнюється дистанціювання між міщанським сприйняттям Бондарчуків і риторично-піднесеним проголошенням "культурної місії" на ниві акторського служіння, внаслідок чого пафосність антрепреньора Никаноровича набуває пародійно-фарсових ознак. Тобто, в основі сюжетної організації – досліджений А. Бергсоном принцип інтерференції (накладання двох ситуацій: гри Бондаренків за допомогою "наговірної води" і вибору Роздольського, який, по суті, повернувся до своєї акторської сутності). Іронія виникає внаслідок увиразнення невідповідності двох дискурсів. Пафос хибної трагічної іронії утворюється через повернення Роздольського до "культурної місії", причому використовується подвійне вербалізоване "програвання" ситуації, подвійна іронія ("Никанорович. Не згадуйте лихом кумедіянщиків, чи то пак, служителів культурної місії") [5:24]. Таким чином, комедійна іронія актуалізується внаслідок розбіжності між проговорюванням ролі (чужого слова) та сприйняттям її міщанським середовищем як власної сповіді.

Наприкінці XIX століття комедія виразно демонструє свій драматичний потенціал, що, знов-таки, нагадує про синкретизм трагічного і комічного начал у античній драмі, а також про те, що комічне і трагічне співвідносились як фази одного Діонісійського ритуалу [6:39].

Актуалізація драматичного (трагічного) дискурсу у комедії видається цілком логічною у зв'язку з об'єктивними процесами повернення до одвічної сутності жанрів, з одної сторони, і водночас із малодослідженими явищами жанрового маргінесу. Невипадково у роботі М. Ласло-Куцок "П'єса як структура" комедія І. Карпенка-Карого "Сто тисяч" називається "драмою навиворіт": в ній закладено "...потенціал драми, але внаслідок певного наданого зав'язкою напряду герой потрапляє не в трагічне, а в смішне, з погляду автора, становище" [7:293].

Так, у комедії А. Володського "Хатня революція" зав'язка відбиває риси "міщанської мелодрами", але приїзд багатого дідуса Онухрія Максименка перегортає усталений міщанський світоустрій до навпаки. Структура дії зберігає традиції "високої" комедії класицизму: дід Онухрій здійснює справжню "хатню революцію" у побутуванні "задриповців": в очікуванні "духовної" міщанське середовище Півнів і Коржів не витримує наміру догоджати багатому родичеві. Іронія, безпосередньо представлена у висловленні персонажів, утворюється і на ситуативному рівні: у 3 дії "задриповці" дізнаються про те, що гроші Онухрій заповідав бідним. Недосяжність очікуваного руйнує поведінку міщан, що перетворює комедію на сатиру. Пафос викриття закладено у пропозицію Онухрія повести його родичів у театр і показати їм їх життя зі сцени:

**Микола.** І справді. До речі – сьогодні йде міщанська п'єса. Приходьте всі ви – і побачите себе.

**Онухрій** (*чуло*). Ідть, любі задриповці! Ідть! Може хоч трошки хтось та очумається й проснеться в тій берлозі... [8:60].

Іронія в п'єсі виникає внаслідок конфлікту між просвітництвом у широкому розумінні і патріархальним невіглаством, неосвіченістю. Комедія набуває характеру сатирично-викривальної драми, з'являється відверте заперечення мелодраматичної модальності саме внаслідок іронії над міщанським побутуванням. Тому помітною стає жанрова модифікація комедії, що тяжіє до соціальної драми.

Важливу роль у драматургії порубіжного періоду набувало рецептивне спрямування іронії. У нових культурних умовах особливо загострено сприймалась розбіжність між написаним авторським словом і тим, як це слово зрозумів глядач. Почасті це створювалось завдяки невідповідності риторично-трагедійного змісту слів героя і їх пародійного характеру з класично-комедійними ситуаціями. У жарті А. Володського на 3 дії "Панна штукарка" головна героїня – курсистка Валя, що приїхала до дідка-хуторянина, підкреслено "виломлюється" з оточуючого міщансько-провінційного середовища. План іронії утворюється між піднесено-риторичними промовами Валі і сприйняттям середовища, насамперед, її дідка Лободи, такого собі Череваня у нових історичних умовах. Але іронія тут подвійна: діалог розраховано на своєрідну оцінку та сприйняття глядача, який безпосередньо "розкодовує" текст, виходячи з реалій дійсності. Комічно-пародійна репетиція промови Валі на мітингу стає пародією не тільки на сучасні події життя, але і на певний тип драматичного героя:

**Валя.** Уявіть собі, що тут сила народу... О, Боже! Як я буду говорити? (*з стільця*) "Товариші! Не можу вдержатись і роблю заяву про саме пекуче питання, про землю..." Дідусю... Не лякайтесь. Це ж я репетирую... Голоси мішаються... стоїть галас, колотнеча... ціла катавасія. Оплески. Різноманітні голоси!.. Галасування!.. Інтересно! (*злазить зі стільця*) Ах, як цікаво [8:19].

Жахлива реакція Лободи з його позицією "М. Х. З." (моя хата з краю) пов'язувалась глядачем з певною соціальною позицією. У другій дії п'єси в структуру дії активно включається комедія ситуацій, застосовується прийом перевдягання: Валя, перевдягнувшись наймичкою, йде до Шелягів, син яких хоче з нею одружитись, Валя ж підговорює справжню наймичку Устину перебраться у свій одяг та вийти на побачення з Олексієм Шелягом та Городовим одночасно. Комізм ситуації дозволяє героїні висловити присуд середовищу. Розв'язка набуває трагікомічного характеру. Цьому сприяє цитата заключної репліки Чацького з комедії О. Грибоедова "Горе від розуму". За спостереженнями Р. Барта, "...іронічний код є не що інше як експліковане цитування "іншого"; він завжди щось афішує і вже самим тим фактом порушує полівалентність, якої варто було б очікувати від дискур-

су, що утворений за принципом цитування" [9:64]. Вирок, що його проголошує Валя, набуває ще одної рецептивної проєкції: пов'язується з трагікомічною постаттю вигнанця і бунтаря-демагога Чацького. Таким чином, подвійна іронія, що утворюється внаслідок такого "накладання", набуває функції жанрових трансформацій: спостерігається рух комедії ситуацій до трагікомедії, що у порубіжній добі XIX – початку XX століть нагадувала сатиричну драму.

Почасти саме завдяки іронії у драматургії кінця XIX – початку XX ст. формується трагедійне начало. Згадаємо, що, за спостереженнями Н. Фрая, "трагічна іронія постає саме як аналітичне зображення ситуації трагічної ізоляції, і тому вона позбавлена рис винятковості, позарядовості, показових щодо усіх інших модусів" [10:240]. У розумінні механізмів виникнення трагедійної іронії Н. Фрай відштовхується від класичних критеріїв трагедійної ситуації, вироблених Аристотелем. Неодмінним чинником трагедійного сюжету Аристотель вважав "викриття" або "визнання" трагічної провини, не пов'язаної з характером героя. Поскілки персонаж трагедії – це виключна особистість, ізольована від середовища, герой, що демонструє надприродні властивості, але, водночас, людина, залежна від свого оточення, підпорядкована певною мірою соціуму, вона є силою, яка зберігає світоустрій цього соціуму. Як переконливо довів Н. Фрай, чим ближче герой трагедії до соціальних колізій ("пороків суспільства"), тим більш відчутною стає в п'єсі іронія [11:240].

У творах XX століття цей тип іронії стає домінантою екзистенційного існування. Численний корпус драматичних творів рубежа століть дозволяє помітити, як завдяки впливу іронії здійснюється перехід від мелодрами до трагікомедії і, навіть, трагедії та як внаслідок оголення іронії мелодрама поглинає пафос трагедійного звучання. Причому у багатьох творах іронія не закладається у авторській риторичі, а виникає як феномен сприйняття тексту.

Візьмемо за приклад драму Л.І. Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко", у драматичній дії якої зберігається баланс між вищим призначенням героя (гетьмана Дорошенка), що приносить особисте життя у жертву заради незалежності України ("Я сам несу життя своє в офіру") [12:137] і вибором його людської долі, коли Дорошенко погоджується скласти своє гетьманство і присягнути гетьману Сагайдачному заради збереження життя українського народу. У цьому індивідуальному рішенні герой піднімається навіть над своєю місією рятівника незалежності України. Саме таке пафосне наповнення втілює візійний діалог Дорошенка з образом матері, який узагальнює національний етос:

**Мати.** ... Ти переміг себе для всіх – прийди ж  
Останній раз до серця мого (*обнімає*) [12:192].

Цей героїчний вчинок Дорошенка асоціюється з архетипом діяння Христа. Невипадково полковник Яненко, колишній Дорошенків свекор, підносить вчинок героя до офіри Спасителя:

**Яненко.** О ні,  
Ні, сину мій, всіх переміг розп'ятий,  
Осміяний, побитий в боротьбі... [12:186].

Відповідно до вимог класичної трагедії поразка Дорошенка під Чигирином і в особистому житті є фатальним випадком, що містить неминучу іронію людського існування.

Згадується спостереження Н. Фрая: "Як тільки трагедія починає рухатись до іронії, наснаження смислом очевидної події починає вичерпуватись, а ресурси катастрофічного виходять на поверхню. В іронії катастрофа є ще й довільною та позбавленою значення... Трагедійне "так має бути" стає іронічним "врешті так є"... Тому іронічна драма є баченням того, що в теології називають людською та не-людською природою" [13:284].

У п'єсі Л. Старицької-Черняхівської трагедійна ідея викупу (жертвопринесення) внаслідок суто трагедійної іронії, яка імплікована переважно у внутрішніх ваганнях головного героя, визріває завдяки пафосу героїки у межах мелодраматичного сюжету. Як правило, іронія у трагедійних ситуаціях обумовлена фатальною помилкою персонажа, що спостерігається, наприклад, у трагедії І. Карпенка-Карого "Сава Чалий". Трагічна провина Сави, що сприймається гайдамаками на чолі з Гнатом Голим як зрада, у розв'язці "змивається кров'ю" героя. У такий спосіб зберігається ореол страдництва цієї надзвичайної особистості, майже міфічного персонажа, що викликає співчуття у глядача відповідно до вимог Аристотелівської теорії трагічного. У драмі "Гетьман Дорошенко" визнання героєм власної помилки видається хибним, тому і акт жертвопринесення має помітний вплив мелодраматизму.

Романсова структура, як бачимо, давала широкий спектр коливання трагічної модальності у драмі від її сакральних проявів до профанних. Причому авторський задум почасти не знаходив відповідної реалізації у вислові. Скажімо, йдеться про те, що пафос трагедійного змісту, пов'язаний з усвідомленням вищої (божественної) сутності героя та її екзистенційного втілення, виводився з самого розвитку дії, лишаючись у ремарках, пісенних (хорових чи індивідуальних) виступах, відсторонених від перипетії, ліризованих спогадах, тобто у плані внутрішньої дії і т. ін. Так, у трагедії С. Черкасенка "Про що тирса шелестіла" концепція трагедійного героя закладена в авторській присвяті: "Сірко – боротьба в людині двох початків – звірячого і духовного..." [14:548]. Подібно до героїв античної трагедії, кошовий отаман Сірко, підкоряючись пристрасті, коханню до Оксани, здійснює фатальні помилки: на ньому тяжіє братня кров козаків і кров його двох синів. Роман, вбитий Оксаною, помирає внаслідок батьківської пристрасті. Ця трагічна провина усвідомлюється героєм:

### Сірко

Так, немало ще  
Пролетється крові братньої і далі,  
Поки мети своєї досягнем.

Хоч я і звик уже, але... так тяжко,  
І, певне, Каїн сам не почував  
Того, що в мене тут... (Показує на серце).  
Але що ж діять,  
Чинити що, коли до щастя краю  
Найближча путь через криваве море? [14:635]

Зіткнення героя з профанною дійсністю викликає трагедійну іронію, що по суті міститься у конфлікті Сірка із собою. Усвідомлення внутрішнього подвоєння приводить героя до самовбивства: він вбиває свого "внутрішнього ворога" – Оксану – і вмирає сам. Хоча розв'язка і відповідає ззовні трагедійній, вона не передає відповідного пафосу і не викликає у глядача (читача) відчуття фатальної закономірності. Випадковість поведінки Сірка ніяк не сполучається з алегорично-символічним дискурсом п'єси, що закладається здебільшого в уяві героїв, підсвідомих мареннях "причинної" Килини, її піснях, мріях Сірка. У висловах героя імпліковані міфологічні проєкції поведінки героя: аполонічна іпостась (у згадуваних снах) і діонісійська у стані напівбожевільної пристрасності – сп'яніння. Але вони не актуалізовані у розвитку дії. Тому іронія долі, викликана обмеженістю людської природи (стихійної волі), наближала трагедійне бачення до іронічного дискурсу "трагедії фатуму", "слізної трагедії" або мелодрами. Таким чином, сам текст "чинив опір" авторській логіці задуму, і це також створювало умови для іронічного прочитання.

Отже, доводиться спостерігати, як в умовах жанрового маргінесу перехідної доби відбувається переакцентування у жанровій парадигмі: комедія, жарт, водевіль виявляють тяжіння до мімезису сатиричної драми, у сюжеті драм про іронію долі героїчної особистості (переважно, історичного персонажа) викристалізовується романсова мелодраматична матриця.

\*\*\*\*\*

1. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. – Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. – 418 с.
2. Ищук-Фадеева Н.И. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 4. – С. 10-21.
3. Фадеева Н.И. Трагикомедия. Теория жанра. – Дис. ... доктора фил. наук. – М., 1996. – 298 с.
4. Тхорук Р.Л. До питання про жанрові модифікації в українській та російській драматургії часів символізму // Серебряний век: диалог культур. – Одеса: Астропринт, 2003. – С. 168-175.
5. Товстоносов В. Культурна місія (Наговір на воду). Комедія-жарт. – Чернігів: Друкар, – 24 с.
6. Ищук-Фадеева Н.И. Жанры русской драмы. Ч. I: Традиционные жанры русской драматургии: Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 88 с.
7. Ласло-Куцюк М. П'єса як структура // Засади поетики. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 384 с.
8. Володський А. Хатня революція. Комедія на 4 д. – К., 1911. – 62 с.
9. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
10. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: МГУ, 1987. – С. 232-263.
11. Frye Northrop. Anatomy of criticism: Four Essays. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970. – 368 с.
12. Старицька-Черняхівська Л.І. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.
13. Frye Northrop. Anatomy of criticism: Four Essays. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970. – 368 с.
14. Черкасенко С. Про що тирса шелестіла // Твори. В 2-х т., т. 1. – К.: "Дніпро", 1991. – С. 548-655.

Матеріал надійшов до редакції 19.03.2004 р.

**Малютіна Н.П. Іронія як маркер жанрових модифікацій в умовах маргінальності української драми кінця XIX – початку XX ст.**

*В статті розглядаються трансформації жанрової парадигми української драми в зв'язі з різними функціями іронії. В зв'язі з цим комедія, водевіль тяжіють до мімезису сатиричної драми, в той час як в сюжеті драм об іронії долі героїчних персонажів викристалізовується романсова мелодраматична матриця.*

**Malutina N.P. Irony as a Marker of Genre Modifications in the Context of the Ukrainian Drama Fringe of the End of the XIX<sup>th</sup> and the Beginning of the XX<sup>th</sup> Centuries.**

*The paper considers the transformations in the genre paradigm of the Ukrainian drama associated with various functions of irony. In this connexion the comedy and vaudeville seem to gravitate towards the satirical drama whereas the plot of a drama featuring the irony of fate of heroic characters has traces of the romance melodramatic matrix.*