

УДК 82-2 :821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)

ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕЛОДРАМИ В. ЧУБАТОГО “ВОСКРЕСЕННЯ”

З. Я. Родчин

*Івано-Франківський національний медичний університет;
кафедра мовознавства; 76018, м. Івано-Франківськ, вул. Бандери, 77;
тел. + 380 (342) 52-10-16; e-mail: romzo.if@gmail.com*

Статтю присвячено дослідженню драматичного жанру – мелодрами. У ній розглянуто питання художньої своєрідності п'єси В. Чубатого “Воскресення” на тлі особливостей літературного процесу 20-х – 30-х років ХХ століття. Значенневої уваги надано знаковим атрибутам мелодрами.

Ключові слова: жанр, поетика п'єси, проблематика, сюжет, композиція, вмотивованість дій персонажа, національні риси твору.

Становлення мелодрами як самостійного жанру драматичного роду припадає на кінець ХVІІІ століття, а її розквіт – на 30-ті – 40-і роки ХІХ століття. Як слушно зазначають літературознавці, мелодрама в чистому вигляді зустрічається в надзвичайно малому відсотковому еквіваленті, однак її засоби й прийоми спостерігають як у комедії, так і в трагедії, у власне драмі тощо. Тож, у запропонованій розвідці спробуємо довести, що суто мелодраматичні твори таки існують.

Об'єктом репрезентованого дослідження є п'єса західноукраїнського драматурга Віктора Чубатого “Воскресення”, в якій, на наше переконання, чітко “проглядаються” ознаки згаданого жанру. Саме йому властиві напружена інтрига, гострі ситуації внаслідок тяжких обставин драматичного вузла, протидіючі табори, складні перешкоди на шляху героїв, раптове розвінчування персонажів і, зрештою, типова для згаданого жанру розв'язка – *happy end* (“щасливий кінець”). Відтак, метою статті постає аналіз вищезгаданої п'єси, виокремлення її ідейно-художніх особливостей, показ власне мелодраматичних властивостей і, безумовно, насиченість драми індивідуально-національними рисами.

Дослідженням запропонованого до розгляду жанру драматургії займалися такі науковці, як Володимир Працьовитий – “Українська драматургія 20-х – 30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація” [10]; Степан Хороб – “Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століть (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)” [16]; Наталія Малютіна – “Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки” [6]; Лариса Залеська-Онишкевич – “Текст і гра (Українська модерна драма)” [3] та інші.

Слід наголосити, що українська мелодрама формувалась під впливом надбань західної літератури, проте їй притаманні й цілком самостійні риси. Як слушно зазначає Л. Залеська-Онишкевич, “їй не були чужі проблеми, які турбували західну спільноту, однак рівночасно українські автори порушували й специфічні українські проблеми, на які вони хотіли звернути увагу” [3, с. 22-23]. Так, виходячи з вищесказаного, цікавою для виокремлення індивідуально-національного типу української мелодрами постає п’єса на 4 дії Віктора Чубатого “Воскресення” (Львів – Тернопіль – Нью-Йорк, 1927), яка вийшла накладом видавництва “Подільська театральна бібліотека”. Беззаперечним залишається той факт, що пропонування для аналізу твір вирізняється очевидним *жанровим* удосконаленням організації дії. Драматург, бажаючи поглибити тему, вдається до композиційних змін: зменшує кількість дій із п’яти класичних “аристотелівських” до чотирьох. Адже не випадково мелодраму вважають “знаком руйнування класичної трагедії” [6, с. 107]. А дослідниця Н. Іщук-Фадєєва подібне перечленування структури дії характеризує як “нову психологічну драму” [4, с. 49]. На наше переконання, такий авторський хід у зміні архітекτονіки п’єси свідчить про новаторство, що пізніше стане візиткою українських драм 20-х – 30-х років ХХ століття.

Фабула драми “Воскресення” розгортається в руслі античної тричленної конструкції – “спокій-розлад-спокій” чи Шекспірівської – “порядок-хаос-порядок”. Ця схема є змістовною, адже “вона втілює уяву про світ як організований і гармонійний [...], який не потребує суттєвих змін. А всім тим, що відбувається, яким би примхливо-змінним воно не було, керують позитивні сили порядку” [15, с. 131], – зазначає В. Халізов.

Назва твору “Воскресення” одразу налаштовує символічним спрямуванням, “ідейною наснаженістю” [14, с. 56]. По-перше, хронос дії обмежений десятьма роками, а топос – двома різними містами, що окреслює корелятивність зав’язки-розв’язки п’єси та водночас виявляє новаторську ознаку драм початку ХХ століття. По-друге, “рубіконові” події драми відбуваються у час одного з найбільших християнських свят – Великодня. По-третє, символічним для дійових осіб і передовсім для головної героїні є саме значення Воскресіння Христового як асоціації з розкаянням, очищенням, прощенням, відродженням тощо.

Сюжет розгортається в руслі висвітлення кількох проблем, крізь призму яких чітко проступає авторське скерування до знакових атрибутів мелодрами.

1. *Існування таємниці* в експозиції п’єси – гріх “чужоложства”. Практично щаслива у шлюбі жінка Раїса Отрадина, мати трьох дітей, вчинила перелюб. Таку поведінку головної героїні (про що свідчить стома сцена першої дії) можемо кваліфікувати як хиткий необдуманий крок, який “викликав внутрішній землетрус”. Відповідно, його наслідком постало “цунамі, що накрило Раїсу з головою та потягло” на дно су-

спільної ієрархії. Стосовно подібної ситуації влучно висловлював міркування Ф. Ніцше: “Ми, сучасні люди, ми, напівварвари, знаходимо *с в о є* (розривка наша. – З. Р.) блаженство лише там, де нам [...] загрожує найбільша небезпека” [8, с. 118]. “Безумні” почуття героїні призводять до цілковитих перемін у її житті: вигнання та забуття рідними, зневага й знущання з боку представників громади та богеми, зрештою, власне злидарство й жебрацтво. Як слушно зазначає дослідниця Н. Малютіна, “таке майже немотивоване кохання” цілком характерне для мелодраматичної організації дії, оскільки їй “не притаманна та органіка сюжетного руху, що властива драмі з обов’язковою мотивацією подій” [6, с. 133].

Важливо також, що протосюжет твору підсилений елементами міфологічного значення. Аркадій Отрадин застав Раїсу й актора театру Олександра Роздорова *in fraganti* (італ. – “на гарячому”). Зважаючи на час, а це була ніч перед Великоднем, коли всі “хатні” перебували в церкві на Всеношній, зраджений чоловік занадто сентиментально й емоційно (чи не це є чіткою ознакою мелодраматичності) трактує вчинок дружини, вдаючись певною мірою до вкраплень пафосу у висловлюваннях:

“Отрадин. І в таку ніч зрада! Ти, як цей Юда, віддала мене на глум, на ганьбу всему мирові! Ні. Ти гірш Юди! Гірш!” [17, с. 10].

В епізоді викриття реципієнт помічає імплікаційну рису мелодрами – *міфологему непотрібної жертвовності*. Заради кількох хвилин примарного щастя (ось де закодовано “соціально-психологічну мотивацію конфлікту” [6, с. 75]) головна героїня принесла в жертву мінімум дев’ять років спокійного й безтурботного сімейного життя. Вона знехтувала шлюбом і насамперед тим, що є святим для українського соціуму, – материнством.

Таким чином, Віктор Чубатий підсилює трагедійність твору введенням образів дітей. Автор концентрує читацько-глядацьку увагу на “дитячій лінії” сюжету, яку серед українських драматургів початку ХХ століття найбільш майстерно вмів змальовувати В. Винниченко (“Мemento”, “Натусь”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Закон”) тощо. В Отрадиних – троє маленьких доньок. Раїса навіть не могла припустити, що за необдуманий вчинок прийде розплата: чоловік вкаже їй на поріг і навіть *сльози дітей* (додаткова ознака мелодраматизму) не допоможуть героїні зостатись у рідній домівці.

Тлумачення дій Аркадія Отрадина щодо вмотивованості вигнання невірної дружини знаходимо у З. Фройда: “Батьківські чвари, нещасливий шлюб зумовлюють найтяжчу схильність до порушень розвитку чи невротичні захворювання у дітей” [13, с. 81]. Схожі з попередніми погляди на виховання нащадків знаходимо й у дискурсі Ф. Ніцше: “Батьки несамохіть формують із дитини щось схоже на себе; жодна мати в глибині душі не сумнівається, що народжена дитина – її власність, жоден батько не сумнівається у праві підпорядковувати дитину своїм уявленням і вартостям” [8, с. 85]. Тож реципієнт переконаний: осуджуючи по-

ведінку дружини, Отрадин побоюється, щоб у майбутньому дівчатка не стали на негідну дорогу матері.

“**Отрадин.** Тепер дозвольте мені виховати дітей по-своєму. Вони не знатимуть ніколи, що їх безчесна мати учинила. Ідіть собі! Геть!” [17, с. 11].

Репліка головного персонажа підводить читача-глядача до розуміння жакхливості становища Раїси. Зрадивши, вона спровокувала руйнування родинного гнізда. Саме завдяки авторській акцентації на цій проблемі аналізована п'єса починає набирати ознак “*міщанської трагедії*” [6, с. 108]. Проблему “знищення сімейного вогнища”, хоч і в різних ракурсах, ми прослідковуємо в багатьох творах української літератури кінця XIX – початку XX століть. Так, вона присутня у творах І. Франка (“Для домашнього вогнища”, 1892; “Основи суспільності”, 1895); Лесі Українки (“Бояриня”, 1910; “Камінний господар”, 1912; “Оргія”, 1913); В. Винниченка (“Чорна Пантера та Білий Ведмідь”, 1911; “Між двох сил”, 1919); Н. Романович-Ткаченко (цикл “Біля родинного вогнища”, 1911) тощо. Тему руйнування дворянських (читай, родинних. – З.гнізд заторкує у творчості один із чільних репрезентантів російської драматургії А. Чехов (“Вишневий сад”, 1903) та інших.

2. *Моральний вибір* героїні покладено на терези: вагання між роллю берегині-матері та правом на вільне життя, на кохання. Адже не такою хоче бачити її глядач. На його думку, Раїса повинна мати властиву українській жінці характеристику: “з її традиційними рисами цнотливості, ніжності, лагідності, високою внутрішньою культурою” [11, с. 166]. Основний доказ провини Раїси Отрадиної беззаперечний. Проте, перш ніж її цілковито засуджувати, згадаймо, що, як слушно зауважив Х. Ортега-і-Гассет, “все живе не тільки можна, але й потрібно вивчати з двох протилежних точок зору” [9, с. 429]. Мабуть, у “падінні” Раїси певним чином винен і її чоловік. Адже це Аркадій підібрав на вулиці “обшарпаного, замурзаного” Роздорова, поставився до нього як до рідного, при цьому вивчивши його на драматичного актора. Вагомим резонансом виступає у цьому сенсі вік Олександра – 25 років, тобто він – одноліток Раїси. на відміну від Отрадина, який увів його до себе в дім і випадково “змусив” дружину звернути увагу на молодика, а пізніше й закохались. Адже “закоханість – це вияв надмірної зацікавленості іншою людиною” [9, с. 378] й водночас “розумової обмеженості” [9, с. 381]. Алогічні дії героїні твору викликають у реципієнта співчуття до неї, оскільки часто “кохання буває безпардонно вимогливим чи безнадійно сліпим” [1, с. 80], у чому й переконаємося при подальшому ознайомленні з текстом драми.

За логікою міркувань, аргументацією провини Раїси постає ранній (16 років) і, вочевидь, примусовий шлюб. Автор не випадково підкреслює велику різницю у віці між Аркадієм Сергійовичем і Раїсою Вікторівною – 15 років. Отрадина, крім поваги до свого чоловіка-взірця (за термінологією Х. Ортега-і-Гассета, до “чоловіка-генія, великого чоловіка”

[9, с. 31]), як до старшої за віком людини, майже батька, не могла більше нічого відчувати.

Варто додати, що завдяки “згубній силі пристрасті” [6, с. 105], драма “Воскресення” Віктора Чубатого викликає асоціації з комедією-дилогією (хоч у автора був задум створити трилогію) “Житейське море” І. Карпенка-Карого, у якій сюжет розгортається “від зворотнього”. Головний герой – популярний і талановитий актор, якому однак “бракує справжнього характеру, щоб утриматися від спокуси перед “грошовим мішком” і від негативного впливу театральної богеми” [5, с. 25]. Перелюб із артисткою трупи руйнівню впливає не тільки на його сімейне життя, але й на творчість.

3. *Елементи гри*. Події відбуваються в театральному середовищі. У центрі мелодраматичного твору знаходиться любовний трикутник, де діють класичні персонажі цього зразка: молода жінка Раїса Отрадіна та її чоловік Аркадій – режисер театру – й актор Олександр Роздоров. За задумом автора (про що свідчить і прізвище підступного коханця), “герой-звabник примушує жертву порушувати моральні закони суспільства” [6, с. 137]. Роздоров, беручи сюжети із зіграних вистав, переносить їх у реальне життя.

Суттєвою рисою аналізованої мелодрами є також невідповідність зовнішності Олександра щодо власного імені (від гр. буквально: мужній оборонець, захисник людей [12, с. 74]) його внутрішній сутності. Читачко-глядацькому сприйняттю вдало представлено модернізований персонаж-машкару, образ циніка, який “просто визнає в собі тварину, паскудство” [8, с. 32], і в якого здеформоване розуміння категорії моральності. Він передовсім із егоїстичних переконань встановлює прірву між собою та соціумом.

На наш погляд, це радше злочинець, який, нехтуючи повагою та дружбою з Аркадієм Сергійовичем, “відкидає людську й професійну гідність заради досягнення своєї егоцентричної мети” [7, с. 61] – оволодіння Раїсою Вікторівною. Вкотре цікавими щодо цього вбачаємо міркування Ф. Ніцше: “Це боржник, який не лише не платить за надані йому переваги та завдатки, але й чинить замах на свого позикодавця, і тому, зрозуміла річ, він позбувається всіх тих благ і переваг: адже йому тепер нагадують, *що він мав від усіх тих благ* (виділення Ф. Ніцше. – З. Р.). Гнів потерпілого позикодавця, тобто спільноти, знову повертає його в дикий і вільний на всі вітри стан, від якого він був досі захищений; спільнота відкидає його...” [8, с. 236]. Звабливу поведінку Олександра не можемо тлумачити як дії суто негативного героя традиційної мелодрами. За вказаною жанровою моделлю персонаж-злочинець повинен розкаятися та змінитися. Ми ж констатуємо повну статику характеру Роздорова, що вкотре свідчить про факт “переростання” мелодрами у психологічну драму, культивовану в українській літературі першої третини ХХ століття.

Раїса, втративши здоровий глузд, підтримує цю лже-гру, мотивуючи свою поведінку прагненням нереального концепту щастя. Такі невиважені дії Отрадиної, за Х. Ортегою-і-Гассетом, який солідаризується Платоном, можна назвати *theia mania* (“божественною одержимістю”). Філософ дає зрозуміти, що в стані закоханості для людини “всі інші люди та речі виштовхуються з її свідомості. Ми дозволяємо коханому зайняти особливе місце в ній. Він (любас) існує для нас щомиті” [9, с. 379-380]. Для Раїси Вікторівни перестали “важити” діти, чоловік, сім’я, близькі. Водночас вона “пограбувала сама в себе все, для чого була створена: любов, честь, материнство” [2, с. 41]:

“Отрадина. Не можу я оставитись тут без тебе. Щодня мучитись не бачучи тебе. Несила. Я піду за тобою. Де будеш ти, там буду й я” [17, с. 9].

Суто за мелодраматичними канонами Роздоров продовжує “грати” своїм і Раїсиним життям. Він не гребує тим, що за платню заспіває чи дозволить своїм друзякам обмастити обличчя гірчицею. Без будь-яких докорів сумління продає купцю Саврасову “коханку Райку” за п’ятсот карбованців тільки через те, що його “нудить” від неї, бо стала для нього “огидою на десерт” (Ф. Ніцше). А Х. Ортега-і-Гассет зумів помітити в соціумі таких типів, як актор Роздоров, і влучно їх охарактеризувати як “ситих і самовдоволених людей, у яких відсутня совість, інтереси яких цілком стосуються захисту легкого й комфортного існування, що засноване на безвідповідальності й індиферентності стосовно вищих моральних норм” [9, с. 46].

4. *Перевтілення героя* як мелодраматична риса також присутнє в аналізованому творі. Віктор Чубатий акцентує увагу на почутті моральної відповідальності Раїси Отрадиної за свою поведінку. Власне, завдяки такому дискурсу “досягається ефект розкаяння та відродження героя, і відповідним чином спрямовується розв’язка дії” [6, с. 169]. Драматург, вдалими штрихами змальовуючи Раїнсину “подальшу боротьбу з життям”, а саме: службу в “кабареті”, продаж її, як речі, іншому чоловікові, шукання притулку, виконання ролі суспільної вигнанки та, зрештою, бажання здійснити суїцид (втечу від дійсності, що постає також мелодраматичною ознакою), – підводить реципієнта до усвідомлення, що за будь-які вчинки людина обов’язково звітуватиме якщо не перед собою, то перед соціумом і перед Богом.

Задля підсилення ідейно-тематичного звучання твору драматург в останньому акті драми влучно вводить епізод, коли доньки рянують матір у Великодню ніч. Четверта дія п’єси, яка “містить сюжетну розв’язку” [6, с. 134], достатньою мірою насичена мелодраматичними ознаками: езотеричне бажання Марусі, Люби та Валентини прихистити безпритульну жінку; “символічно невідома сила, яка тягнула дівчаток до самовбивці, наче до рідної” [17, с. 30]; “незнання” Отрадиної в чийй домівці їй надали притулок; авторське проведення символічної паралелі на

метафізично-релігійному рівні між розкаянням Раїси й каяттям Марії-Магдалини. Поряд із переліченими рисами як домінанту мелодрами вбачаємо авторську актуалізацію на близькому й святому для українців понятті “мати”, на *воскресенні* моральності “нової людини” буремного ХХ століття [17, дія IV, сцена 11, с. 37]. Фінальна сцена завершується сльозливо-пафосним оздобленням мелодрами зі щасливим закінченням:

“**Маруся** (*підходить до батька*). Тату, такий день, який сьогодні прийшовся на нашу долю, навряд чи трапиться ще коли. Яка не була тепла любов твоя до нас, але слово “сирота” завжди давило серце і викликало сльози. Тепер кінець сльозам! І ми, обнімаючи матір, радісно скажемо цілому світу – Христос Воскрес!

Всі. Воістину!” [17, с. 127]

Розглянувши твір західноукраїнського драматурга, приходимо до висновку, що, хоч і невелика кількість в українському літературному процесі, проте все ж таки існує низка мелодрам у “чистому вигляді”. З дослідження бачимо: в першій третині ХХ століття українські драматурги вже здійснили відхід від етнографічно-побутової п’єси з подальшим зануренням у психологічну драму. Як спостерігаємо, Віктор Чубатий ставив проблеми в розглянутій мелодрамі у дусі традицій національних драматичних творів, у яких обов’язково присутні близькі українському соціуму мотиви: мотив нещасливого кохання, мотив берегині роду, мотив материнства, мотив чистоти взаємних почуттів між дружиною та чоловіком. Тож аналіз розглянутої вище п’єси переконує, що в драмі талановито втілено мелодраматичну сюжетну канву.

Література

1. Блок В. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения / Владислав Блок. – М.: Искусство, 1983. – 294 с.
2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Іван Овксентійович Денисюк. – К.: Гол. вид-во видав. об’єдн. “Вища школа”, 1981. – 216 с.
3. Залеська-Онишкевич Л. М. Л. Текст і гра. (Модерна українська драма) / Лариса-Марія-Любов Залеська-Онишкевич. – Львів: Літопис, 2009. – 472 с.
4. Ищук-Фадеева Н. Жанры русской драмы / Н. Ищук-Фадеева. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2003. – Ч. 1: Традиционные жанры русской драматургии. – 2003. – 88 с.
5. Карпенко-Карий І. Драматичні твори / Іван Карпенко-Карий; вступ. ст., упоряд. і приміт. Р. Я. Пилипчука; ред. С. Д. Зубков. – К.: Наукова думка, 1989. – 608 с.
6. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталія Малютіна. – Одеса: Астроспринт, 2006. – 350 с.

7. Матющенко А. Час героя: українська драматургія першої третини ХХ століття / Анжела Матющенко. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2004. – 124 с.
8. Ніцше Ф. По той бік добра і зла (Прелюдія до філософії майбутнього. Генеалогія моралі) / Фрідріх Ніцше; пер. з нім. А. Онишко. – Львів: Літопис, 2002. – 320 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Естетика. Філософія культури / Хосе Ортега-и-Гассет; вступ. ст. Г. М. Фридлендера; сост. В. Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – 588 с. – (Історія естетики в пам'ятниках і документах).
10. Працьовитий В. Українська драматургія 20-х – 30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація / Володимир Працьовитий. – Львів: ТЗОВ “Ліга-Прес”, 2001. – 132 с.
11. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років (Нове осмислення драматургічних і театральних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури та культури: посібник для вчителя / Г. Ф. Семенюк. – К.: РВЦ “Проза”, 1993. – 204 с.
12. Скрипник Л. Г. Власні імена людей: словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська; за ред. В. М. Русанівського. – К.: Наукова думка, 1986. – 311, [1] с.
13. Фрейд З. Очерки по психології сексуальності: монографія / Зигмунд Фрейд; пер. с нем. М. В. Вульфа; с пред. проф. И. Д. Ермакова; ред. В. В. Пригожая. – К.: Здоров'я, 1990. – 144 с.
14. Фролов В. В. Судьбы жанров драматургии (Анализы драматургических жанров в России ХХ века) / В. В. Фролов. – М.: Советский писатель, 1979. – 423 с.
15. Хализев В. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
16. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століть (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 414 с.
17. Чубатий В. Воскресення: п'єса на 4 дії / Віктор Чубатий. – Львів – Тернопіль: Накладом вид-ва “Подільська театральна бібліотека” – Нью-Йорк, 1927. – 38 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 15.02.2016 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Голодом Р.Б.,
д.ф.н., професором Луцак С.М.*

IDEOLOGICAL AND ARTISTIC PECULIARITIES OF V. CHUBATYI 'S MELODRAMA “VOSKRESENNIA”

Z. Ya. Rodchyn

*Ivano-Frankivs'k National Medical University; linguistics department;
76018, Ivano-Frankivs'k, Bandera str., 77;
ph. + 380 (342) 52-10-16; e-mail: romzo.iff@gmail.com*

The article focuses on research related to dramatic genre – melodrama. Artistic originality of V. Chubatyi’s play “VOSKRESENNIA” in the context of literature process of 20-th – 30-th years of the XX-th century peculiarities is analysed. Special attention is paid to sign attributes of melodrama.

Key words: *genre, play poetics, problematics, plot, composition, character’s actions motivation, national traits of work.*