7. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65-84.

8. Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід / Євген Сверстюк // Блудні сини України. – К.: Товариство "Знання" України, 1993. – С. 23-33.

9. Світлична Н. Автобіографія / Надія Світлична // Твори: Автобіографія. Спогади. Статті. Листи. – Луганськ: Знання, 2006. – 212 с.

10. Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX вв. / А.Г.Тартаковский. – М.: Наука, 1991. – 286 с.

11. Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры / А.Тартаковский // Вопросы литературы.– 1999. – № 1. – С. 35-55.

12. Тютюнник Гр. Автобіографія / Григір Тютюнник // Літературна Україна. – 1987. – 16 липня. – С. 6.

13. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сб. статей / Б.М. Эйхенбаум. – Л: Художественная литература, 1986. – 456 с.

14. Golaszewska M. Poetyka faktu.Szkic z pogranicza estetiki I teorii literatury / Golaszewska M. – Wroclaw, Warszawa, Krakyw, Gdańsk, – Lodź: Zaklad narodowy imenia Ossolirskich. Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1984. – 68 c.

УДК: 811.162.1 Г-21.091

МІКРОПОЕТИКА ІСТОРИЧНОЇ "КОМЕДІО-ОПЕРИ" К.ГЕЙНЧА "ПОВОРОТ ЗАПОРОЖЦІВ З ТРАПЕЗУНДА"

Ковпік С.І., к. філол. н., доцент, докторант

Луганський національний педагогічний університет імені Т.Шевченка

У статті на рівні мікропоетики досліджено текстуальні авторські форми нарації "комедіо-опери" Кароля Гейнча "Поворот запорожців з Трапезунда", форми монологічної та діалогічної нарації дійових осіб. Результати дослідження дають можливість зробити ряд висновків про те, що автор виявив невправність у побудові п'єси, відійшовши далеко від специфіки заявленого жанр твору – історична "комедіо-опера".

Ключові слова: мікропоетика, комедія.

Ковпик С.И. МИКРОПОЭТИКА ИСТОРИЧЕСКОЙ "КОМЕДИИ-ОПЕРЫ" К.ГЕЙНЧА "ПОВОРОТ ЗАПОРОЖЦЕВ ИЗ ТРАПЕЗУНДА"/ Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина.

В статье на уровне микропоэтики исследованы текстуальные авторские формы нарации произведения драматургии, формы монологической и диалогической нарации действующих лиц. Результаты исследования позволили сделать ряд выводов: о том, что автор продемонстрировал отсутствие высокого мастерства в построении пьесы, более этого К.Гейнч значительно отвлекся от задекларированного жанра произведения – историческая "комедия-опера".

Ключевые слова: микропоэтика, комедия.

Kovpik S.I. MICROPOETICS HISTORY "COMEDY-OPERA" K.HEINCZA "RETURNEE ZAPOROZHIAN COSSAK FROM TREBIZUNDY" / Lyhansk Taras Shevchenko National Pedagogical University, Ukraine.

In the article investigates of dramatic: especially micropoetic – as problem. The syntagma principle (micropoetics) to give possible devoted dramatis personae's concrete.

Key words: micropoetics, comedy.

Уперше на "комедіо-оперу" Кароля-Августа Гейнча "Поворот запорожців з Трапезунда" звернув увагу І.Вагилевич у своїх "Замітках о руській літературі" (1848). Він назвав цей твір таким, у якому автор виявив "*…досить таланту оказує в розказах*" [1, 154], тобто в тексті п'єси І.Вагилевич найбільш вдалими побачив не монологи, діалоги та полілоги, а саме "розкази". М.Марковський назвав цей твір зразком "*польсько-української романтики*" [4] і романтизм його помітив також саме в розповідях про незвичні ситуації та вчинки. На думку П.Хропка, у цій комедійній опері "*Гейнч порушив тему героїчної боротьби українського козацтва проти турецьких поневолювачів*" [6, 67], передав дух епохи у формі вдумливих і проникливих арій-оповідей – своєрідних переказів фрагментів українського епосу, котрі мали помітний романтичний характер. Цей же дослідник помітив, що більшість цих арій-оповідей козаків уперше не віддавали"... *тією шляхетською погордою, котра відчувалася в творах інших представників польсько-української школи*" [6, 68]. Тобто текст цього твору охарактеризовано

фрагментарно й уже зовсім не спеціально. Та й пізніші дослідники фактично не переймалися питаннями тексту – головним у цьому творі бачилася його причетність до романтизму – характери, обставини, події та інше.

Оскільки у примітках до збірника творів "Українською музою натхненні" зазначено, що моно- та діалогічний текст п'єси було написано українською мовою, а назву, список дійових осіб і ремарки – польською [7], а в збірнику текст п'єси подається українською, то в статті досліджено мікропоетику саме цього варіанта "комедіо-опери" Кароля-Августа Гейнча "Поворот запорожців з Трапезунда".

Мікропоетику п'єси розглядаємо як систему текстуально втілених, тобто процесуально-результативних деталей, елементів, компонентів та аспектів її тексту, над- , поза- і підтекстових смислів і кодів, додаткових значень і смислів, усіх реальних та рецептивно-асоціативних, семантичних і семасіологічних нашарувань та зрушень, які складають мовленнєво-значеннєву основу спілкування автора з читачами і, передовсім, із діячами театру та дійових осіб, які можуть бути помічені і "неозброєним оком" пересічного читача, і "під вічком мікроскопа" уважного дослідника.

Саме таке тлумачення мікропоетики п'єси дає можливість справді скрупульозно вивчати й робити висновки і про все багатство змісту твору, і про способи мислення та мовлення автора й дійових осіб, і про те, наскільки майстерно та художньо, а, отже, й оригінально й талановито, а не тільки "технічно" написано твір, у тому числі й про сутність та ступінь вираженості характеру індивідуальної авторської манери, і про мисленнєво-мовленнєву довершеність окремих рис і характерів дійових осіб, ситуацій і сцен, подій і родієвих рядів, окремих зіткнень (колізій), конфліктів тощо. У цьому плані п'єса К.Гейнча навіть у межах статті виглядає явищем досить складним.

Так, назва п'єси К.Гейнча "Поворот запорожців з Трапезунда" має зміст історіографічного типу, але без точних указівок на час, на суто історичні умови й причини події – автор обійшовся вказівкою на історичну добу (козаччина) та на приналежність основних дійових осіб до "запорожців". А географічна назва "Трапезунд" лише добре обізнаному реципієнтові може підказати, що мова йде про місто-центр Трапезундської імперії, котра утворилась на певній частині чорноморського узбережжя. І вже зовсім може заплутати читача лексема "поворот" – діалектичне "повернення".

Отже, уже після прочитання назви п'єси у свідомості реципієнта створюється ефект очікування чогось важливого, а, може, й вирішального. Усе це підсилюється й формою назви – вона виражена не повним реченням, а скоріш номінативно-констатувальним словосполученням без жодної вказівки на якість процесу "повороту" (повернення), чим зміст і назви, і твору в цілому ще більше утаємничується.

Подане автором одразу після назви твору визначення жанру п'єси лише уточнює ступінь і характер викладу ("історична" та "опера") та характер ідейно-естетичного потенціалу та спрямованість змісту п'єси ("комедіо"), який одразу й майже повністю нівелює очікувані в назві передчуття патріотизму – далі реципієнт чекає вже чогось смішного й комічного, а не трагічного. Авторська вказівка на кількість "актів" п'єси (всього два на фоні класицистичного п'яти) ще далі відводить твір від тоді ще очікуваної "високості".

Відомо, що подані авторами одразу після назв творів ще й визначення жанрів п'єс, не лише окреслюють ідейно-естетичну спрямованість змісту п'єс, а й одразу його забарвлюють – реципієнт чекає смішного і комічного, трагічного тощо. Крім того, авторська вказівка на кількість дій п'єси визначає найзагальнішу структуру п'єси. Одразу після назви п'єси знаходимо й вказівку на її жанр – "історична комедія-опера", а також на кількість актів, тобто на структуру твору.

У переліку деяких дійових осіб констатуються деякі ознаки етикетних характеристик ("козак-гуляка"), і соціальний статус ("отаман курінний"), родинні стосунки ("його дочка", "його жінка") тощо. А тому таке представлення не можна класифікувати як повне й детальне.

Шістьох козаків, котрі повертаються з Трапезунда, автор представляє по-різному: про перших трьох він говорить, що вони чиїсь "кохані" або "наречені", а про інших не сказав нічого, окрім того, що вони "козаки".

Саме тому таке представлення дійових осіб знову ж таки виводить твір із розряду історичних, оскільки налаштовує реципієнта здебільшого на родинно-інтимні стосунки дійових осіб, то можливо й конфлікт п'єси буде вирішуватися також на родинно-інтимному рівні.

Після представлення дійових осіб подається й не зовсім конкретна вказівка на місця подій: "*Дія частково на хуторах над Дніпром, частково на острові Кашовари*" [7, 121]. Та й іменник "хутори" знову ж таки не може свідчити про історичну точність місця подій, не говорячи вже про єдність часу, місця і дії твору. Не вносить історичної конкретності й авторське пояснення, де розкривається "топографія сцени": "*з правої сторони хатка, схована між деревами, з лівої – скала, затінена кущами*" [7, 122]. Так драматург "підлаштовував" географію подій під відповідність тодішнім принципам нормативної поетики.

Таким чином, представлення місця дії так само позбавлене історичної конкретики, а тому свідчить скоріш про те, що дія буде розірвана в просторі й відбуватиметься у різних місцях, тобто автор невправно розрахував форми сценічної організації і часу, і місця, і дії твору. Пояснення до інших "сцен" обох актів небагатослівні й в основному такі ж нечіткі за змістом – не професійні.

Поділ тексту п'єси на акти визначений досить чітко, але співвідношення об'єму тексту в обох цих актах далеко не професійне: акт перший складає одну третю, а другий – дві третини сторінок. Більше того, у першому акті лише шість "сцен", а в другому – чотирнадцять. Така текстова не співвідносність наповненості актів дуже помітно відбилася на подієвому ряду та розвитку конфлікту твору – майже всі події зміщено в другий акт п'єси, а це помітно деформувало її композицію.

Ремарки п'єси (як форми авторського мовлення під час спілкування дійових осіб) за формою складні, вираженні або поодинокими словами, або словосполученнями; написані окремими рядками в дужках, чим помітно звертають на себе увагу. За змістом вони поділяються на ремарки-способу дії, модулятивні, адресатні, психологічні.

Особливу увагу привертають модулятивні ремарки – з їхньою допомогою передаються зміни (підвищення або зниження) голосів та інтонації реплік дійових осіб. Особливо рясніє ними акт другий, у якому козаки розповідають не стільки про своє повернення, скільки про їхній похід на Трапезунд, що максимально вводить слухачів в емоційну атмосферу тих подій, у яких козаки брали участь. І тут автор модулятивними ремарками передає навіть помітний артистизм козаків: *"вдаючи голос питаючого", "вдаючи голос отамана", "піднімаючи голос", "вдаючи втомленого"* та ін. Не менш вдалими та змістовними виявилися констативно-зображувальні ремарки, котрі, супроводжуючи розповіді й головне – спогади козаків, указують, як правило, на способи їхнього мовлення: "*прибираючи постать урадуваного отамана*" тощо. Мудулятивні та констативно-зображувальні ремарки здебільшого виражені дієприслівниковими зворотами недоконаного виду, що додатково підкреслює процесуальність основної дії і подій твору, фактичну безперервність розповіді козаків, але помітно виводить твір із царини власне драматургії та сценічності.

Ремарки, які позначають адресата мовлення виступають своєрідними рекомендаціями театральним діячам: "*до Одарки"* [7, 124], "*до Оришка"* [7, 165]*, "з радістю до матері"* [7, 167] та інші. Такі ремарки частіше всього використовуються в процесі багатоголосого діалогічного спілкування дійових осіб, оскільки вони емоційно наснажують розмови й розповіді, передають настрої і стани дійових осіб, хоча й уживаються не завжди логічно: *"з болем до прибулих"* [7, 168]*, "в розпачі"* [7, 168]*, "з великою пристрастю"* [7, 168]*, "з переляком"* [7, 168]*, "з жахом"* [7, 169]*, "заламує руки"* [7, 167]*, "з радістю*" [7, 169] та ін.

Окрім цього, у п'єсі вживаються й ремарки з часовими наповненнями ("*по паузі*" або "*після паузи*") – вони начебто лише слугують призупиненням мовленнєвого потоку, а насправді вказують і на особливе та емоційне наповнення попередньої думки чи фрази, чим по-своєму актуалізують їх.

Ці ремарки знаходяться, як правило, перед репліками дійових осіб. І в такій мовленнєвій ситуації вони можуть виражати або раптове й помічене співрозмовником здивування, або його засоромлення чи приголомшення, гнів тощо. Таким чином, аналіз основних форм авторського мовлення у формі ремарок п'єси показав, що К.Гейнч, використав значну їх кількість та різних і за формою, і за змістом: по-перше, автор виявився скоріш бажання, аніж уміння донести реципієнтові ту необхідну (додаткову) інформацію, яка мала б доповнити зміст монологів та діалогів дійових осіб; по-друге, віршований текст самої п'єси вимусив його подавати ремарки окремими рядками і в дужках.

Отже, аналіз текстуальних форм нарації у творі драматургії (від авторського номінування твору до авторських ремарок) дають підстави стверджувати, що цей складовий елемент мікропоетики п'єси К.Гейнча виявився хоча й дещо специфічним, але помітно невиразним: по-перше, помітно високо пафосний зміст назви "історичного" твору описується уже в процесі визначення його жанру, а далі – у представленні дійових осіб; по-друге, невизначеність та розірваність місця, часу й дії твору в поясненнях до сцен і актів ще далі відводить твір від статусу "історичного".

Наступні складові мікропоетики п'єси К.Гейнча – це форми монологічної нарації дійових осіб. І вже перший монолог "акту" першого "сцени третьої" – це монолог-розпач нареченої Дениса Потапенка Гандзі. За формою цей монолог досить багатослівний, емоційний, містить у собі елементи звертання до сил природи і до Бога з проханнями допомогти, "*укоротити їй життя*" [7, 125], щоб не мучатися в очікуванні. Тобто, це монолог, який розкриває максимально нервовий стан та збудження дівчини, її безпорадність і невпевненість у майбутньому щасті. Цей факт підтверджується тим, що останні звертання дівчини вираженні окличними реченнями й категоричними прагненнями: "*Хоч тут не буду з тобою, / То там злучимось обоє*!" [7, 125].

Оскільки цей монолог дівчина виголошує, вдивляючись у Дніпрову далечінь, він отримує особливий психологічний смисл. Тобто, цей монолог не тільки демонструє тугу дівчини за коханим, а й акцентує

увагу реципієнта на місці події. А оскільки в наступній (четвертій) сцені цього ж акту подруги Ґандзі остаточно переконують її в тому, що її коханий живий, зміст і гострота розглянутого монологу втрачає силу.

Ще один монолог має інформативно-інтерпретаційний характер, він "звучить" у сцені 5-й першого акту і належить старому козакові-гультяєві Оришку. У ремарці до монологу К.Гейнч вказав, що Оришко виголошує його "*сидячи на урвищі скали*" [7, 131]. І ця яскрава художня деталь надає мовленню особливої переконливості та значущості. За формою монолог багатослівний, містить у собі багато ремарок, які розкривають мінливість психічних станів мовця: про славу минулу козаків він говорить із "*жалем*" [7, 132]. А як підсумок роздумів старого козака звучить думка про те, що "*Лучче звіддалі дивиться, / Як свою наставить шию*" [7, 132]. Але одразу після цієї думки автор подає таку ремарку "*по паузі",* котра вказує на не впевненість промовця і наштовхує реципієнта на роздуми про істинність сказаного.

Ужиті у монолозі проста метафора ("*киньте оком")* та асиндетон ("*де замолоду бувалось, / Ворон не занесе кості*" [7, 131]) надали мовленню козака особливої динамічності й образності.

У акті другому монолог у формі співу "*на тон "Летить орел понад морем*" [7, 164] виконує Горпина. За змістом цей монолог передає болісний стан дівчини ("*з болеем*"), і вияви надії на зустріч із коханим:

Коли б ти моєї долі рівної дізнала,
Ластівочко моя мила, то б ти не співала.
Коли б я була тобою, твої мала крила,
Понад гори, понад море то й я б полетіла [7, 164].

Текст цього монологу разом із "додатковим голосом" автора, звертаннями, які виражені спонукальними та питальними реченнями й кілька разів повтореним вигуком "*Ах*" та ще й слово "*може*" служать для надання висловлюванням дівчини гостроти її сподівань:

Ах, може, я марно плачу, переношу тугу ?
Ах, він, може, забув мене, може, любить другу [7, 164].

Але основним для комедії, як твердив Б.Томашевский, є діалог: "…*особливістю фактури комедії є перевага діалогічного мовлення…*" [5, 216].

Діалогічні конструкції "комедіо-опери" К.Гейнча "Поворот козаків з Трапезунда" мають здебільшого один предмет розмови – різноголосі й почергові репліки-розповіді та репліки-спогади козаків про їхній похід на Трапезунд та повернення ("поворот") звідти, які майже кожного разу не протиставляються один одному, а доповнюють (точніше – продовжують) один одного.

При цьому спостерігається така тенденція: у першому акті кількість учасників діалогу становить дві-три дійові особи, і тут репліки співрозмовників подаються "в розбій" (також без протиставлення), а в другому – діалоги більше схожі на багатоголосся. Навантаження другого акту саме такими багатоголосими діалогами "комедіо-опери" можна пояснити і дуже помітною невправністю драматурга-фармацепта, і включенням до акту другого кількох "декоративних" дійових осіб – семилітнього хлопчика Гриця, циганки та ін.

Якщо діалоги першого акту і за формою невеликі, і містять у собі вирази настроїв, станів козачих родин перед поверненням козаків (схеми побудови цих діалогів досить традиційні: два спілкувальники, позиції яких приблизно рівносильні – повернення козаків сповна можливе), занепокоєння висловлюють лише дві найбільш зацікавленні родини, оскільки їхні доньки мають наречених серед тих козаків, які пішли у похід.

Тобто, діалоги першого акту наповнені переважно мисленнєво-почуттєвими виявами психіки, котрі помітно виходять за рамки родинно-побутових стосунків.

Діалоги сцени другої цього ж акту мають також переважно етикетно-побутовий характер, але тут репліки учасників виражають неписане правило пригощання гостей, а тому за формою вони короткі, виражені одним або двома реченнями:

Гордій
(*до Одарки*)
Дай нам лиш чого напиться.
Одарка
Що ж принести вам, панотче,
Горілиці чи терняку ?
Гордій
Не знаю, що гість захоче
(до Оришка)
А що вам буде до смаку? [7, 123-124].

Репліки з вираженням наказового способу або питального мають характер тимчасовий і слугують вони скоріш для підбадьорювання інших дійових осіб: питання-відповідь без будь-яких додаткових коментарів та оцінок. Ці діалоги скоріш підкреслювали українську гостинність (хоча твір був створений драматургом польского походження).

Діалогічна конструкція акту першого переривається монологом Гандзі у сцені третій, а вже у сцені четвертій звучить суто дівочий діалог інформативного характеру, у якому чергуються стверджувальні репліки з питальними.

Зміст цього діалогу полягає у тому, що одна із дівчат розповідає про причини сумування Ґандзі, а інша – зі здивуванням про її невпевненість у мужності й вірності свого нареченого. Тобто, цей діалог виконує ще й характеротворчу функцію, оскільки в репліках Горпини й Одарки є не тільки вказівки на наявність деяких рис характеру Ґандзі, а й на те, як вони формувалися в процесі її життя.

Так, показуючи її впертість ("*хоч, що хочеш говори ти їй…*" [7, 126]), дівчата вказують і на те, що схильність до неї Гандзя мала з дитинства. Та з цього ж діалогу видно й те, що "вперта" Гандзя (щовечора стоїть на скалі, вдивляючись у Дніпро, бо наречений пообіцяв "*тричі вистрелить на знак*" повернення [7, 126]) виявилася нестійкою й нетерплячою, коли Одарка висловила сумнів стосовно того, чи наречений Гандзі повернеться ("*А то і чутки немає: / Уже б досі повертали, / Чи де безвісті пропали, / Хоч питай, ніхто не знає…*" [7, 126]), вона потрапила під вплив спільного комунікативного поля:

Одарка
(жваво)
З піску не скрутиш віжки,
Плетеш сама, що не знаєш
(в сторону)
Ми своє, а ти своє [7, 127].

Таким чином, діалог між дівчатами виконує не тільки інформативну, а й характеротворчу функції. Фактура цього діалогу складається із простих метафор, наприклад, "*з піску не скрутиш віжки"* та ін. У зазначеному діалозі переважає емоційна конотація, а в більшості реплік емоційність супроводжується оцінкою.

Довготривалі діалоги у п'ятій та шостій явах складаються переважно із багатослівних реплік захмелілих козаків Оришка та Гордія. Так, у яві п'ятій їхні репліки вказують або на ступінь алкогольного сп'яніння чоловіків ("*Аж пім з лоба дзюрком ллється, / Таки добряче напився*" [7, 130]), або на їхні колишні звички говорити з людьми переважно в наказовому тоні: "*Іди попрощай небогу*" або "*…посиди кришку*" [7, 130-131], що свідчить про їхні колишні активні позиції.

Отже, проаналізовані діалоги – це не що інше, як зразки досить примітивної "*логомахії*" (непереконливої балаканини), а тому вони не тільки не прискорювали й не напружували кульмінацію та розв'язку конфлікту, а й навпаки, заповільнювали їх.

Дещо міняється характер діалогу цих ж козаків у шостій сцені першого акту, але тепер предметом їхньої розмови стають переживання родин, котрі втратили спокій від затримки козаків із походу.

Гордій та Оришко висловлюють занепокоєння та хвилювання, насамперед, за своїх доньок, оскільки дівчата можуть залишитись незаміжніми. І, здається, що все починається ніби спочатку, адже у перших сценах цього акту ці чоловіки виявили у діалозі своє занепокоєння. Лише репліка Оришка до Гордія ("*Не можу якось забути, / Що так хирно пролежав; / В Січі під час не міг бути, / Як кошовий від'їжджав…*" [7, 133]) повертає чоловіків у спогади про їхнє козацьке минуле: "*скажу тобі, як було*" [7, 133], – котрі дуже нагадують казки, вперше помітно наближують до розвитку подій п'єси, написаної відповідно до поетики творів представників тодішньої "української школи" в польській літературі, тобто в стилі театрального ефекту від зображення козацтва як явища незвичного й екзотичного. А головне в тому, що на цей раз подаються дуже невиразні причини походів козаків на інші країни взагалі – їх, як правило, спричиняло "*дещо", "якось"* та *"щось"*. А це вже й зовсім позбавляло розповідь історичної достовірності та конкретності: "*Дещо потім говорили, / Як, кудою попливуть, / Аж поки раду зложили – / Лях письменний має буть*" [7, 134]. Та й спогади про підготовку до походу подаються спорадично й емоційно: *" енергією, піднімаючи руку вгору", "із щораз більшим запалом", "з жалем", "з болем"* [7, 137]. І, здавалося б, безпосередньо до основних подій твору підводить репліка Оришка: "*Кінець, кажуть, хвалить діло…*" [7, 137], але насправді цей діалог закінчується своєрідною козачою логомахією:

Оришко
Як ми до Січі доб'ємся,
Що тут нам, Гордію.
Гордій
У мене переночуєм,
Таж ніхто не жене в шию,
Завтра далі помандруєм.

От луче ходім до хати… [7, 138].

Тобто, цей діалог занадто розтягнутий у часі, а тому по-своєму заповільнює розвиток подій твору. Не врятував від цього й вжитий автором асиндетон.

У другому акті "комедіо-опери" діалоги за змістом поетапно конкретні й багатопланові.

Так, перший діалог у сцені другій – це діалог типу питання-відповідь. Репліки старого козака Остапа виражені переважно питальними реченнями, а відповіді Дениса не обмежуються одним або двома реченнями, оскільки молодий козак повернувся із походу, а тому має достатньо інформації для повідомлення. Остапа спочатку здивувало й насторожило те, що молодий козак повертається сам та відповідь Дениса про те, що він поспішає до нареченої Ґандзі, змусили старого козака вдатися до народної мудрості: "*Не зовсім дівчатам вірю: / Кожна свого чорта має" або "Не буде калач без праці. / Кажуть, жінці і коняці/ Не треба вірить ніколи*" [7, 140], яка також відволікла й послабила гостроту майбутньої зустрічі закоханих: "*Прийму і я твою раду, / Но нехай же і так буде*:" [7, 141] – відповів йому молодий козак Денис.

А закінчується діалог посиленим інтересом Остапа до деяких моментів особистого життя молодого козака Дениса, який уникав будь-яких пояснень причин своєї поведінки і викликав у співрозмовника підозру.

Діалог сцени третьої козаків Остапа, Гордія та Оришка має характер типу досить коротких питань-відповідей, але він помітно загострює стосунки між цими, точніше Гордія та Оришка з Остапом, що потім дасть себе знати в процесі розвитку конфлікту п'єси в цілому.

Багатоголосий діалог сцени четвертої розпочинається хоровим співом козаків, які повернулися з походу і вийшли на берег Дніпра. Спочатку спів надає всій сцені четвертій урочистого характеру; до того ж "*козаки беруть у пригорщі землі і вітаються зі всіми"* [7, 143], а подяка козаків Всевишньому за те, що "*дозволив години діждати*" [7, 143] переплітається з їхньою любов'ю до Запоріжжя і до рідної землі та зі сподіваннями, що їм і надалі буде так щастити. Але Гордій з реплікою "*насилу якось діждались*" [7, 143] знецінив урочистий момент і значимість повернення козаків з походу, які злющим ворогам-нападникам "*в цури місто геть спалили"* [7, 144]. Може саме тому козацькі спогади-розповіді так і не справляють належного враження на слухачів-співрозмовників, ні на реципієнта твору. Більше того, розірваність (розповіді навперебій) повістування викликали у співрозмовників прохання розповідати комусь одному: "*Но, берись за діло, братку!*" [7, 145], – говорить Оришко до Грицька, детальна розповідь якого про похід повністю перетворюється на значну самостійну частину тексту епічного характеру й повністю заповільнює розвиток конфлікту п'єси, виводить події твору десь за межі його художнього часу й за рамки сценічного простору: від словосполучення "*минули Рогатин*" до останньої вказівки про кінець походу "*вниз Очакова звернули"* [7, 155].

Проте й після цього козаки повели розповідь на заваді якій не стали репліки старого козака Оришка ("*Ой не раз ми там бували!*" [7, 145]), ні репліки-уточнення інших повістувальників-співрозмовників, ні помітна індивідуалізація мовлення – усі вони прагнули максимально точно передавати не стільки характери подій, скільки настрої свого отамана.

У сцені шостій зненацька подається досить веселий діалог між дівчиною Одаркою та семилітнім хлопчиком Грицем: "*Де ж то вашець так бував* ?"), а хлопець: "*прибираючи горду поставу, береться під боки*". Та ще не по-дитячому досить грубо відповідає на глузування дівчини: "*Іди, маро, одв'яжися, / Бо як тебе тяпну в морду, Блахманом в очах зайдеться!*" [7, 159]. Цей діалог ще більше відволікає розвиток подій, виконуючи не зовсім доречну розважальну функцію.

Так, у сьомій та восьмій сценах діалог дівчат із циганкою Гертою носить інформативний характер. Починається цей діалог експресивно-емоційної репліки дівчат: "*Ах, циганка, ах, циганка…*" [7, 159], а потім кожній із дівчат по-черзі циганка розповідає долю, повторюючи при цьому: "*Вірте словам Герти"* [7, 160]. Такий вставний діалог не тільки не сприяв би розвитку подій, а й був би зовсім зайвий, якби в ньому не виявила свій характер Одарка, яка не виявила довіри циганці.

У сцені дев'ятій багатоголосий діалог продовжено, але тепер предметом їхньої розмови стали вже реальні події – це наближення козаків до рідних берегів. На цей раз дівчата по черзі виголошують емоційні та насичені апосіпезами репліки. І це сповна логічний прийом напруги перед очікуванням і з'ясуванням того, чи всі козаки повертаються.

У сцені десятій у діалог з тими ж дівчатами вступає мати Гандзі Мокрина, яка ще більше нагнітає емоції сумніву, до того ж її репліки багатослівні й переважно риторично-питального типу, що наближає її поведінку до істерії. Але саме завдяки такій патетичній фігурі як апокрифі репліка-вигук Гандзі: "*Наші, наші, повертають!*" [7, 167] набула особливої ваги – вона й справді помітно "пожвавила" діалогічне спілкування учасників цього діалогу.

У сцені одинадцятій, дванадцятій та тринадцятій автор поступово збільшував кількість учасників багатоголосої діалогічної єдності поступово збільшується.

Репліки усіх учасників діалогу емоційно наснажені, оскільки стосуються одного предмету розмови – довгоочікуваного повернення козаків з походу. Лише відсутність Дениса швидко привертає на себе всю увагу, а його наречена сприймає цю звістку "*з жахом*" і звертається у формі народної апострофи до Дніпра, щоб той прийняв її.

Серед учасників діалогу ці слова найбільше вплинули на матір: "*Ах, рятуйте, добрі люди ! / Вона свою душу згубить!*" [7, 169]. Репліка матері окличного типу поєднана з вигуками (інтер'єкцями) "Ах", які вже самі по собі служать для вираження почуття. Цими словами завершується сцена чим автор акцентує увагу на особливих інтенціях не лише кількох дійових осіб, а й усіх учасників діалогу.

Лише в наступній, дванадцятій, сцені виголошується репліка адресована Гандзі: "*Денис тебе завше любить, / Він твоїм до гробу буде!*" [7, 169], але той факт, що її виголошено не від першої особи, не внесло бажаного заспокоєння. А вже потім діалог-багатоголосся за схемою "питання-відповідь" переростає й завершується багатоголосим, але не хоровим співом – просто кожен із козаків по черзі виконує його "партію". До того ж у ремарці автора також говориться, що "*Денис бере балалайку, гітара за кулісами приграє козачка*" [7, 171]. І хоча козаки "*…грали на всякій усячині: на ваганах, на ріллях, на басах, на цимбалах, на сопілках, на свистунах, на скрипках, на кобзах, на козах…*" [7, 261], проте в цей момент така гра козаків саме на балалайці та гітарі навряд чи могла бути доречною.

Отже, аналіз мікропоетики "комедіо-опери" К.Гейнча "Поворот козаків з Трапезунда" дозволив з'ясувати не стільки сценічну призначеність, власне драматургічну сутність та ступінь вираженості характерів дійових осіб твору, скільки виявити авторську манеру мислити від імені багатьох дійових осіб, тобто досить невисокий рівень його мисленнєво-мовленнєвої майстерності як драматурга: ні гострих колізій, ні підготовки й розвитку подій конфлікту та власне "оперетності", а вже про справжню динаміку та експресію системи конфліктів говорити не доводиться. До того ж події цього "історичного" твору занадто умовно й невиразно прив'язані до простору і майже зовсім поставлені поза часом, а дія твору (тобто хід "історичних" подій) постійно переривається й переплітається з побутово-етикетними діалогами та ситуаціями, чим порушено навіть ті, ще далеко не остаточно стабілізовані традиції української драматургії, які були сформовані до середини XIX ст. А постійно вживані автором у ремарках неозначені прислівники ("частково", "десь", "колись", "якось") і такі ж займенники ("хтось", "якийсь" та ін.) і зовсім розбалансовують і процес діалогізовано-полілогізованого спілкування, і підпорядкованість та пропорційність подій в обох актах твору. Переобтяженість другого акту різноманітними подіями-розповідями та подіями-спогадами дійових осіб помітно виводить твір із сфери справді сценічної драматургії XIX ст. Скоріш усього, ця п'єса – це вияви невправності автора, який був дійсно далекий від драматургії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вагилевич І. Замітки о руській літературі / Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3-х кн.; упоряд. П.М.Федченко, М.М.Павлюк, Т.В.Бовсунівська; за ред. П.М.Федченка. – К.: Либідь, 1996. – Кн. 1. – 416 с.
2. Кобзар Л. Вигуки у мові драматургії / Л.Кобзар // Культура слова. – 1987. – Вип. 32. – С. 60-62.
3. Лобас П. Украинская драматургия первой половины XIX века: Автореферат дис. на соиск. уч. степени к. филол. наук / 10.01.03 – литература народов СССР (украинская). – К.: Институт литературы имени Т.Г.Шевченка, 1973. – 25 с.
4. Марковський М. "Powrót zaporozców z Trebizundy" К. Гейнча, маловідомий твір польсько-української романтики / М.Марковський // Україна. – 1926. – Кн. 5. – С. 75-80.
5. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.
6. Хропко П. Українська драматургія першої половини XIX століття: навчальний посібник для студентів філологічних факультетів педагогічних університетів / П.Хропко. – К.: Київський державний педагогічний інститут імені О.М.Горького, 1972. – 130 с.
7. Українською музою натхненні (польські поети, які писали українською мовою). – К.: Радянський письменник, 1971. – С. 121-173.
8. Українське козацтво: Мала енциклопедія / Кер. авт. колективом Ф.Турченко. – Вид.2-е, доп. і перероблене. – К.: Генеза; Запоріжжя: Прем'єр, 2006. – 670 с.