

Наталія Малютіна

**АДАПТАЦІЯ РОМАННОГО СЮЖЕТУ В УКРАЇНСЬКІЙ
МЕЛОДРАМІ КІНЦЯ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ ст.**

Характер адаптації сюжетних моделей авантюрно-сентиментального роману та романтично-сентиментальної повісті в українській драматургії порубіжного періоду впливав на ті жанрові стереотипи, які на той час склалися щодо мелодрами. Ця стаття має своїм завданням простежити певне „олітературнення” мелодрами, а внаслідок цього пародійну дотичність до сталих літературних форм через надбудову фарсового, трагедійного, трагіфарсового, героїчного, іронічного пафосу. Іронічно-пародійний дискурс „відчитувався” в українській мелодрамі „перехідної доби” внаслідок імплікованої в тексті полеміки з жанровими стереотипами, глядацькими або читацькими сподіваннями. Способом адаптації слугувала інсценізація романно-повістєвого сюжету з імітацією або стилізацією фантастично-містичної умовності чи героїчного пафосу, театральньо-фарсовим обіграванням сюжетних кліше, нарешті, пародійно-іронічним травестіюванням загальновідомих сюжетів.

Цілком зрозуміло, що за умов особливого прагнення видовищності, популярності на українській сцені комічної опери, інтермедійно-водевільних п'єс з буфонно-фарсовим забарвленням поширення набули драматичні інсценізації повістей М. Гоголя, зокрема його циклу „Вечори на хуторі поблизу Диканьки”. Найбільш послідовної адаптації здобуває гоголівський цикл у драматургії М. Старицького. Р. Тхорук розглядає це явище в контексті загальнокультурного руху „адаптивної українізації” і спостерігає „поглиблення „інтермедійної підоснови”, фарсовості, комедійного начала у п'єсах М. Старицького” [13, с. 43]. Навіть у драмі на історичний сюжет „Тарас Бульба” „...варіювання в рамках мотивів-кліше комедії пояснює й характер обробки повісті „Тарас Бульба” [13, с. 44]. Це позначилось і на тих жанрових визначеннях, які М. Старицький підпорядкував до своїх творів: „Різдвяна ніч. Музична комедія на 4 д.”, „Утоплена, або русалчина ніч. Оперета в 3 д., 4 картини”, „Сорочинський ярмарок. Комічна оперета із українського побиту в 4 д.”, „Ніч під Івана Купала. Малоруська драма з співами і музикою у 5 д.”. Спосіб інсценізації гоголівських повістей М. Старицьким відбивав посилення викривально-сатиричного спрямування п'єс та, водночас, послаблення містично-фантастичної обумовленості подій, характерної для міфопоетичного мислення в прозі М. Гоголя. А. Слюсар переконливо довів, що в циклі „Вечори на хуторі поблизу Диканьки” „...виявлення розладу між ідеалом і дійсністю посилюється завдяки фантастиці, яка слугує формою романтичного ставлення до дійсності” [10, с. 94].

Романтичний гротеск обумовлює двоплановість світу героїв,

відчуження їх свідомості під впливом диявольської сили, порушенням єдності з природою і світом. Звідти і романічність сюжетних мотивів повістей М. Гоголя, в основі яких зберігається „паралелізм фантастичного і реального” світу [10, с. 94]. Хоча у п’єсах М. Старицького майже не зберігається подвійна мотивація подій, фантастично-містичне начало переважно створює романтичне забарвлення, колорит драми. Так, у опереті „Утоплена, або русалчина ніч” переважає побутово-реалістичне ставлення героїв до життєвих випробувань і це додає висловленню іронічного характеру, спрямованого на знижування романтичного типу світовідчуття. Навіть сцена умовлянь Левка панночкою не сприймається як цілком фантастична (він до кінця не розуміє, це – сон чи реальна уява). Окремі сцени-вставки (наратив – балада Левка про змагання панночки з відьмою та перетворення панночки на русалку, сцена умовлянь Левка Панночкою, яка благає пізнати мачуху) не руйнують цілісної дії комедійно-викривальної оперети, спрямованої на розвінчання морального стану Голови. Основна сюжетна перипетія – намір підмовлених Левком парубків збити з пантелику очманілого від зазіхань до молодої дівчини Голову – вмотивована передусім його дурістю. Драматична дія розвивається як пародійно акцентований мотив помсти Писаря і Горпини, з одної сторони, і Левка, що підмовив парубків, з іншої. Комедійно-фарсового відтінку додають і прийоми буфонади, що цілком відповідають жанровим вимогам комічної опери: двічі перевдягнену хлопцями Горпину Голова з Винником приймають за чорта і ледве не спалюють у буцегарні, несподівані повороти фабули вносять у дію п’яний блазень Каленик і т. п.

Актуалізації фарсового начала у драматичних інсценізаціях романних сюжетів сприяло поєднання фантастики з буденною реальністю, викриття розбіжності між видимістю і сутністю, маскою і справжнім обличчям героя, між пафосом дії та її змістом. Не випадково ознаки фарсу виявлялись у драматичному жарті, водевілі, комедії положень з гостроконфліктним побутовим сюжетом. До того ж, імпровізаційна пластично-видовищна основа фарсового дійства сприяла нагромадженню надзвичайних ситуацій, нісенітниць, агресії у розігруванні сцен, гротескності, соціальної визначеності типів і т. ін.: „...драматург, який пише фарси, демонструє нам людську природу у її брутальних, низьких, примітивних виявах” [3, с. 232]. До того ж, фарсова акцентуація у драматургії другої половини ХІХ століття слугувала засобом соціальної сатири. Згадаємо міркування В. Сахновського-Панкєєва з цього приводу: „...фарс піднімається до соціальної сатири, не обмежуючись побутовими малюнками” [9, с. 44]. Як правило, фарсове начало проявлялося у драматичних адаптаціях сентиментально-побутових романів з виразно окресленою пародійністю ідилічно-пасторального світовідчуття, що надавало їм сатиричного забарвлення. Не випадково, адаптуючи сюжетні

події роману Г. Квітки-Основ'яненка „Пан Халявський”, А. Грабина закріплює специфіку драматичного дійства у жанровому означенні „комедія-фарс у 4 д.”. Драматург використовує лише ті романні ситуації, у яких подвійна театралізація дії сягає гротеску, імпровізація з розігруванням офарблена у містично-сатиричні тони. Прикладом можуть слугувати містифікації паничів Халявських, які розігрують появу тіні безглуздо померлої жінки вчителя Тимофія Книшевського або напад скаженого пса, причому, Павлусь не вдається навіть до перевдягання, настільки спантелечений дяк вірить у все, що постає перед його уявою.

Дещо відмінний спосіб адаптації головиського сюжету „Страшної помсти” спостерігаємо у драмі-казці на 4 картини „Страшна пімста” з прологом і апофеозом С. Черкасенка. Стилізація фантастично-романтичного пафосу досягається внаслідок осторонення гротескно розколотої дійсності. Дія розгортається як сон або візія в уяві Кобзаря, головної діючої особи і суб'єкта мовлення у пролозі і заключному апофеозі. Таким чином пролог і апофеоз виконують функції обрамлення (відповідно до ефекту „сцени в сцені” дія заключена в межах параболічної фантастичної історії), що відбиває подвійну оцінку переповідаючого її героя Кобзаря: міфопоетично-фантастична умовність, яка містить узагальнюючу оцінку подій, поєднується з реальним сприйняттям дійсності. Ця подвійність увиразнюється у апофеозі:

Кобзар. Хто його знає, мої любі, чи казка, чи бувальщина. На світі, мої голуб'ята, усе так: часом бувальщина буває страшніш від усякої казки, часом те, що лиха людина робить собі погай, страшніш від усяких чар і чаклунства. Тому й буває, що не розбереш, де чоловік робить від себе, а де від нечистого, Господи прости. [18, с. 35]

Містично-фантастичного характеру набуває романсовий тип конфлікту між Чарівником, Катериною та її чоловіком у першій дії драми. Наступна дія увиразнює подвійність сюжетної мотивації: Данило підглядає сцену розмови Чарівника-батька з душею Катерини і це підкріплює його попередні спостереження, на які до всього ще накладається зізнання Чарівника у змові з ляхами. В повісті М. Гоголя помітно актуалізовано сюжетний наратив помсти. Легендарний наратив про братовбивство і покарання в кінцівці твору становить не лише пояснення до романічної ситуації, але і своєрідний міфопоетичний метатекст, що містить притчове узагальнення. Обидва тексти структуруються за принципом співположення (сурядного зв'язку). В драмі-казці С. Черкасенка застосовано прийом включеного дійства, яке сприймається як казково-фантастична історія, інтерпретована Кобзарем, тобто, між двома сюжетами спостерігається підрядний зв'язок: романічна історія вбивства Чарівником своєї родини і розплати (покари)

підпорядкована як фрагмент оповідної дії емоційній оцінці переповідаючого її Кобзаря. Це дало можливість драматургові зберегти містично-фантастичну остороненість ситуації, стилізувати (чи імітувати) романтичне світосприйняття, що наповнює прозу М. Гоголя.

Думається, казково-баладна форма була найбільш сприятливою для такого способу адаптації романічного сюжету як стилізація. Для підсилення героїчного пафосу у назві п'єси могло акцентуватись джерело думи або історичної пісні. Почасти це створювало умови для пародійно-іронічного дистанціювання легендарного сюжету, характерних прийомів створення героїко-романтичного пафосу і комедійної клішованості ситуацій, масок dell'arte, комедійних прийомів тощо.

Подібне явище стилізованого адаптування спостерігаємо у драмі С. Яричевського „Княгиня Любов”, до якої не випадково додається визначення „староукраїнська драма – дума в 3-х діях”. Перевдягнена на Кобзаря княгиня визволяє з неволі свого князя та уникає смерті за його наказом, лише зізнавшись у карнавальному перевтіленні. Комедійні прийоми структуризації п'єси дозволяють піднести ідею вірності української жінки, її відданість коханому як природну властивість її природи. Так, у II дії княгиня Любов в кобзарському уборі співає для князя-бранця пісню про звільнення сестрою брата із турецької неволі.

Кобзар. Ой, ні. Не може сьому бути, щоб уся наша жінота була сама тільки підлота, бо ж і в пісні про вірність руської жінки співається, а з пісні, друже-брате, правдоньки не викидається... [19, с. 18].

Риторичність вислову, підсилена стилізацією; у зв'язку з чим дії надається вигляд ліро-епічного переповідування з розлогими монологами-спогадами, піснями, розповідями Судислава, о. Прокопія про занепад держави за відсутності князя, що нагадують вставні новели завдяки умовній відстороненості сюжету, семіотичній насиченості тексту біблійною символікою, алюзіями із „Слова о полку Ігоревім” та ін. Ця драма-дума С. Яричевського набуває притчового характеру. Таким чином, драматургу вдалося стилізувати героїко-романтичний пафос думи, який на комедійно-мелодраматичній основі збагачує жанрові очікування глядача через узагальнено-піднесений характер риторики вислову.

Доволі розповсюдженою у драматургії XIX століття була авантюрна фабульна основа мелодрами, яка переважно в основі мала сюжет повісті про героїчного розбійника, що бере початок ще від готичної повісті. Саме такі сюжети виявлялись сприятливими для застосування елементів комедійної травестії, алегоризації, казково-мелодраматичного втаємничення сутності персонажа тощо. Так сюжет драматичних картин у 3-х діях Олекси Стороженка „Гаркуша” побудовано на мотиві втаємничення: отаман розбійників Гаркуша, приховуючи свою сутність,

викрадає сотничиху Марусю, яка здогадується про істинне ім'я свого „збавителя від Гаркуші” та вмовляє його повернутись до чесного козацького звання: „Тепер ти не розбійник, а чесний козак; одягнись козаком і поруч з тобою буду битися з бусурманами!” [12, с. 50]. Отже, в основі фабули п'єси – казковий сюжет про повернення герою славного імені і справжньої сутності. Адаптація авантюрно-сентиментального романного сюжету у драматичних картинах О. Стороженка виявляє багато спільного з романтичною драмою, яка вважається дослідниками перехідним явищем від традиційної мелодрами до „нової драми”. Не випадково комедійне повернення героя до своєї справжньої сутності відбулося з романтичним месником Гаркушою, а не з його протагоністом Сотником, від якого за вимогами жанру мелодрами очікувалося прозріння після зняття Гаркушою маски. Натомість розкаяння переживає романтичний месник Гаркуша, який на прохання Марусі відправляється із своїми розбійниками спокутувати провину у Туреччину.

Прагнення стилізації фольклорного колориту, героїко-романтичного пафосу почасти виявляло жанрову неоднорідність драми, що відкривало простір для іронії та пародії. Помітно змінювалась модальність вислову у п'єсі саме завдяки структурним невідповідностям. Подібне явище спостерігаємо у „історично-драматичній бувальщині М. Кропивницького „Чайковський, або Олексій Попович” (1902), у якій адаптовано сюжет роману Є. Гребінки „Чайковський”. За жанровою домінантою це передусім мелодрама, у якій відчувається іронічна невідповідність комізму ситуацій та штучно утвореного драматургом сентиментально-героїчного пафосу, який міг відповідати трагікомедії або „сльозній комедії”. Порівняно з романом у драмі М. Кропивницького підсилена лінія інтриганства Герцика, який, відповідно до вимог мелодрами, у розв'язці виявляється романтичним месником (перевдягненим євреєм Йоселем, який мстився за знищену родину).

Іронічно-пародійний дискурс утворюється внаслідок накладання комедійної сцени з перейменуванням Олексія Поповича на Чайковського, яке врятувало героя від страти (в цій сцені імпліковано ініціальний зміст), і наративу думи про сповідь та розкаяння грішного військового писаря січового Олексія Поповича, що врятувало козацькі чайки від морської стихії. У романі Є. Гребінки ці епізоди відтворено на певній часовій відстані, у драмі текст думи іронічно коментує ініціальне перейменування Олексія. Простежується і принципова відмінність розв'язки. У романі з відкритим фіналом акцентується увага на перемозі зла (смерті Герцика), у пролозі ж з певним епічним дистанціюванням повідомляється про негероїчну смерть останнього нащадка роду Чайковських. На відміну від сюжетної будови роману у розв'язці драми М. Кропивницького відтворюється випадкова героїчна смерть Олексія Чайковського.

Ознаки трагікомедії або її попередника „сльозної комедії”, що відчитуються у драматичному пафосі дії „історично-драматичної бувальщини” М. Кропивницького, внаслідок адаптації романічного сюжету пародійно „зростають”, „надбудовуються” над жанровою основою мелодрами і тому деякою мірою руйнують її. Це, мабуть, дало підстави І. Пільгуку зробити висновок про „переростання” жанрових стереотипів мелодрами: „Інсценізуючи роман Гребінки, Кропивницький створює картини високого драматичного напруження, вміло розвиває основні, стержневі епізоди роману, відкидає ряд мелодраматичних картин, зберігши їх лише в розв’язці п’єси” [6, с. 48].

Іронічно-пародійний дискурс, що виявлявся у структурно-змістових невідповідностях мелодрами, провокував до травестіювання тих жанрових стереотипів, жанрових кліше, які створювали відповідний „горизонт сподівань” по відношенню до усталеного жанру авантюрно-сентиментального, лицарського роману чи сентиментально-романтичної повісті. Травестія проявлялась як несумісність жанрової інтенції п’єси, свідомо закладеної автором у підзаголовку, і характеру сюжету, типів героїв і т. п. Жанрова неоднорідність таких текстів сприяла актуалізації іронічно-пародійного модусу, що свідомо закладався автором у різні типи висловлення. Так, у фантастичній драмі Лесі Українки „Осінь казка” іронічно-пародійний модус утворюється на жанровому, структурному, образному та інших рівнях. Іронічність проявляється вже у невідповідності назви „Осінь казка” і змісту драми. Згадаємо, що за спостереженнями Н. Фрая, існуючий у літературі мотив осені (або заходу сонця) пов’язаний зі смертю бога чи напівбога у легендарних сюжетах і відповідає трагедійному модусу [15, с. 235]. Поряд з тим, герой, наділений до певної міри вишністю над читачем і законами природи, відповідає, за іншою класифікацією Н. Фрая, жанру легенди або чарівної казки. Вчинки подібного героя є виявом його особистісної винятковості, несхожості з іншими персонажами.

В „Осіньній казці” Лесі Українки пародійність виникає внаслідок підкресленої негероїчності лицаря і комедійно-мелодраматичних ситуацій, у яких він опиняється. Пародіюється, як справедливо помітила В. Агеєва, „лицарський куртуазний дискурс” („узвичаєний набір сюжетних ходів і понять куртуазного роману”, що зазвичай складала фабульну основу мелодрами [1, с. 170]. Відчувається іронічна дотичність до пасторалі, риси якої наявні у пізніх трагікомедіях В. Шекспіра „Цимбелін”, „Зимова казка”, „Буря”. У „Зимовій казці” В. Шекспіра дослідники спостерігають реально-фантастичну подвійність художньої умовності, ефект неправдоподібності драматичної дії зберігається впродовж усієї п’єси. Відчуження природи від людини і суспільства

набуває у „Зимовій казці” і „Цимбеліні” структурного оформлення: „...пасторальні сцени складають самостійну сюжетну лінію, „п’єсу в п’єсі”, ...” [8, с. 108]. Вони ізольовані від основної дії, відповідно до того як персонаж втрачає органічний зв’язок з природою, а, водночас, порушується і його обумовленість соціумом. Комедійно-іронічний модус виникає в межах пасторального сюжету внаслідок романічної невідповідності героя як суб’єкта зображення його сюжетній ролі. Згадаємо відомий вислів М. Бахтіна: „Герой або більше своєї долі, або менше власної людяності” [2, с. 424].

Пародійність в Лесиній фантастичній драмі „Осінь казка” утворюється на рівні структурного віддзеркалення неспівпадаючих сутності і амбіцій героїнь: „ситуація визволення принцеси з неволі дзеркальна (тільки дзеркало це криве) щодо стосунків між лицарем-в’язнем та його рятівницею-помивачкою” [1, с. 172]. Служебка-помивачка прагне стати панею і через це визволяє та переховує лицаря. Принцесі ж, колишній пастушці, навпаки, здаються смішними юнацькі мрії про королівську владу. Відчувається пародійна умовність і структурно просторової опозиції верх – низ, причому, прагнення Служебки досягти уявлюваного верху у соціумі іронічно „дорівнює” бажанню Принцеси скочити із кришталевого замку до стайні. Гротескно-алегоричною є і сцена рятунку від озвірілого переляканого бидла, виписана із вражаючими подробицями у ремарці. У такий спосіб руйнується ідилічна гармонія природного світу із соціумом, притаманна пасторалі. Художня символіка простору і часу слугує предметом профануючої гри: комізм ситуацій „осучаснює” драматичну дію, „знімає” епічну дистанцію між умовним минулим казкового і досить-таки заземленого сучасного. Протиставляється колишній і теперішній стан героїв.

Профанізація казкової ситуації надає жанровому прочитанню п’єси алегорично-фарсового характеру з елементами утопічної фантастики. Таке зниження забезпечується вивернутим до протилежного змістом сюжетних кліше: лицар не визволяє Принцесу, не бере участі у перебудові дійсності, а вирішує перечекати на низькому уступі гори, поки не зміниться ситуація. Відчутна ідеологічна спрямованість утопічних по суті реплік, скерованих у майбутнє, яке прийде з весною.

Іронічна травестія моделі авантюрного лицарського роману у драматичній поемі набувала фарсової тональності, завдяки чому гостра оцінювальна комедійність фантастичної умовності поєднувалась з життєвою вірогідністю ситуацій, положень і характерів. Фарсове шаржування ситуацій (визволення лицаря служебкою обертається на ще більше поневолення у свинарнику) оголює жанровий аспект іронічності, у зв’язку з чим „...іронія виступає як невідповідність заявленого жанру і втіленого у ній (іронії.– Н. М.) пафосу” [4, с. 20].

Профанізується пафос фантастичної казки зокрема і через пародіювання ритуально-ініціаційних випробувань. Руйнується у п'єсі фантастична детермінація подій як жанровий атрибут „фантастичної драми”. Рациональна інтерпретація витісняє чи переводить у прихований підтекст міфологічний зміст ситуацій (напр., осягнення – руйнування кришталевої гори, що як „символіка творення” проектується на духовні трансформації героїв, зокрема, „відновлення свого „я” [17, с. 120]. Йдеться, насамперед, про переродження Принцеси під впливом алегоричної праці-боротьби робітників („одвага в серці будиться, як гляну на се нове життя, нову роботу”) [14, с. 210]. Ця тенденція до алегоризації казкових сюжетів і персонажів видається вельми помітною у драматургії першої чверті ХХ століття. У драматичних поемах І. Кочерги, Є. Кротевича, І. Микитенка втрачається алегорична констеляція (мерехтіння фантастично-візійного і реального смислів), алегорія, так би мовити, „затвердіває”. Зрозуміло, це вело до знижування (послаблення) художньої вартості п'єс. У нових стосунках із відтвореним у драматичній поемі світом виявляється експліковане авторське слово, яке опиняється у прямому контакті зі словом героя. Іронічний діалог автора з персонажами виникає на стиках (вірніше, нестиковці) підкреслено профанізованих ремарок і реплік персонажів, що помітно дисонують між собою.

Принцеса (*Лицареві*).

Та поглянь, он сонце гоже,
згинула зима,
хутко згине все вороже...

В цю хвилину налітає порив холодного вітру, лицар прищулюється в западині гори.

Згину я сама! [14, с. 201]

Автор як персоніфіковано-ігровий суб'єкт дії вступає у іронічний діалог з одним із персонажів (будівничим) в кінцівці твору.

Будівничий.

Але ж й зимі на світі є кінець
кінець, може, колись буде. [14, с. 216]

Свідома актуалізація пародійно-іронічного дискурсу у мелодрамі порубіжного періоду приводила до травестіювання жанрових стереотипів мелодрами, імплікованої у тексті полеміки з тими чи іншими жанровими очікуваннями. Так навіть побіжне знайомство з комедією на дві дії В. О'Коннор-Вілінської „Сторінка минулого” налаштовує на відмежовування двох жанрових моделей романтичної повісті і мелодрами. За зовнішніми ознаками п'єса нагадує салонно-побутову мелодраму, дія якої відбувається у середовищі провінційних дворян 30-х років ХІХ століття.

В основі мелодраматичної інтриги п'єси В. О'Коннор-Вілінської

– примусовий шлюб наділеної сентиментальною чутливістю Аделі, страждання від нездійсненого трагічного кохання до капітана Никодима, що по розлученню загинув від кавказької кулі. У розвиток інтриги втручається випадок: наречений Анатоль під час домашнього балу в родині Аделі приводить незнайомого військового капітана з перев'язаною чорним фуляром головою. Постає незнайомця оточена тайною. Знакову алюзію містить репліка Анатоля: „Про нього можна сказати словами Марлінського: „Ти чоловік і не був йому товаришем – мені жаль тебе, нікчемне творіння!” [5, с. 41]. Подальший розвиток драматичної дії містить внутрішню полеміку суто мелодраматичної інтриги з травестійованим сюжетом російської романтичної повісті, і, як вже підказано у тексті, можливо, саме повістю А. А. Бестужева-Марлінського. В орбіту вірогідних контекстів потрапляють фабульні схеми відомих романтичних повістей А. А. Бестужева-Марлінського „Вечер на бивуаке”, „Второй вечер на бивуаке”, „Испытание”.

Звернемось до фабульного мотиву повісті „Испытание”. Князь Гремін, закоханий в Аліну, пропонує військовому товаришу Валеріану Стрелинському влаштувати їй випробування на вірність: спробувати закохати у себе. У мелодрамі „Сторинки минулого” своєрідним випробуванням для Аделі стає розкриття тайни незнайомця (перевдягненого Никодима) напередодні весілля з Анатолем. Впізнавання здійснюється у суто водевільний спосіб: перевдягнений Никодим співає романс „Коварный друг, но сердцу милый». Розвиток драматичної інтриги уповільнюється мелодраматичними сценами приготування до весілля, побічною лінією, що пов'язана з бажанням Аполінарії Матвійовни, приживалки у домі Ардальона Васильовича, вигідно видати заміж свою дочку Марі. Стрімка розв'язка стає несподіваною для всіх та, безумовно, відповідає жанровим традиціям мелодрами (Неоніла Семенівна: „Роман з щасливим кінцем” [5, с. 49]).

Пародіювання романної ситуації відповідає художньо-образному наповненню більшості мелодрам цього періоду. Скажімо, у російській одноактній М. Є. Чернишева „Жених из долгового отделения” героїня-поміщиця Марія Петрівна Грязовська сприймає об'єкт своєї таємної пристрасної крізь стереотипи поведінки романічного героя байронівського типу і ототожнює його з Печорінін М. Лермонтова. Інтрига п'єси розвивається за водевільним принципом: в її основі – ланцюг невідповідностей, непорозумінь між романтично налаштованою героїнею і прозаїчно орієнтованим героєм, а, врешті, і всім оточенням.

Повертаючись, нарешті, до авторської жанрової вказівки „комедія”, слід наголосити на пародійно-іронічному характері цього визначення: травестіюючи стереотипне сприйняття класичної мелодрами, в основі якої

– сюжет романтичної повісті, В. О'Коннор-Вілінська вдало досягає ефекту очуження і у такий спосіб травестії жанрових стереотипів внаслідок введення їх у тканину узвичаєного мелодраматичного дійства. Зокрема жанрове визначення „комедія” розповсюджується і на пародійну оцінку тих глядацьких або читацьких сподівань, що їх викликала в українському середовищі XIX століття мелодрама.

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації.– К.: Либідь, 1999.– 264 с.
2. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа).– С.-Пб.: Азбука, 2000.– 304 с.
3. Бентли Э. Жизнь драмы.– М.: Искусство, 1978.– 368 с.
4. Ищук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр.– Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002.– Вып. 4.– С. 10–21.
5. О'Коннор-Вілінська В. Сторинка минулого // Сяйво.– 1913.– Ч. 2.– С. 36–49.
6. Кропивницький М. Твори. В 6-ти т.– Т. 1.– К.: Худ. літ-ра, 1958.– 572 с.
7. Кропивницький М. Твори. В 6-ти т.– Т. 5.– К.: Худ. літ-ра, 1959.– 627 с.
8. Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр.– 1971.– № 2.– С. 105–113.
9. Сахновський-Панкєєв В. Мистецтво комедії.– К.: Мистецтво, 1966.– 66 с.
10. Слюсарь А. А. О сюжетных мотивах в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина и «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы.– Вып. 2 (40).– Львов, 1982.– С. 93–101.
11. Старицький М. Утоплена, або русалчина ніч. Оперета в 3 д., 4 карт. // Старицький М. Твори. В 6-ти т.– Т. 2.– К.: Худ. літ., 1982.– С. 230–290.
12. Стороженко О. Гаркуша. Драмаг. картини в 3-х діях.– К.: Наклад. в-ва „Серп і молот”, 1918.– 51 с.
13. Тхорук Р. Драматичні твори М. Старицького у силовому полі авторитетів // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство.– Рівне: Перспектива, 2002.– Вып. XI.– С. 41–52.
14. Українка Леся. Осіння казка // Зібр. тв. у 12 т.– Т. 3.– К.: Наукова думка, 1976.– С. 183–216.
15. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубеж. эстетика и теория литературы XIX–XX вв.– М.: МГУ, 1987.– С. 232–263.
16. Франко І. Я. Сон князя Святослава // Твори в 20 т.– Т. IX.– К.: Худ. літ-ра, 1952.– С. 201–305.
17. Хмель В. Морфологія „Осінньої казки” // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство.– Рівне: РДГУ, 2001.– С. 116–122.
18. Черкасенко С. Страшна пімста. Драма-казка на 4 карт. з прольогом і апотеозом (По Гоголю).– Він.– Ман., 1930.– 37 с.
19. Яричевський С. Княгиня Любов. Староукраїнська драма-дума в 3-х діях.– Коломия, 1911.– 59 с.