

УДК 821.161.2-2.09

DOI: <https://doi.org/10.32342/anuJPh.2026.31.3>

П'єса Василя Чайченка *Гадина*: текстологічна динаміка авторських художніх рішень

Тетяна Вірченко 

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Мета дослідження – визначення особливостей формування драматургічної естетики і художнього мислення Василя Чайченка на матеріалі чернетки автографа п'єси *Гадина*. Василь Чайченко – псевдонім драматурга, громадського діяча другої половини XIX ст. Бориса Грінченка. Чернетка рукопису зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського у першому фонді; одиниця збереження 31334. Уперше реконструйований текст п'єси опубліковано у видавництві Київського столичного університету імені Бориса Грінченка в межах діяльності Центру компетентностей «Грінченкознавство».

У процесі дослідження було застосовано *метод* текстологічного аналізу, а також біографічний і метод рецептивної естетики. Текстологічний аналіз здійснювався з урахуванням жанрових особливостей.

Реконструйовано, що появі п'єси *Гадина* передував запит від Антона Матвієва творів, зокрема драматичних, для українського літературного збірника *Нива*. Уведення в науковий обіг п'єси *Гадина* сприятиме науковому уточненню інтерпретації драматургічної спадщини митця, увиразнить особливості розвитку української драматургії наприкінці XIX ст., а реконструйовані зміни вже зараз дають розуміння драматургічної лабораторії письменника.

Текстові зміни в п'єсі *Гадина* відображають мислення Бориса Грінченка як теоретика драми, сформульовані в книзі *Перед широким світом* у розділі «Народний театр». Встановлено, що Борис Грінченко редагував свій текст двічі: під час написання, а також через деякий час, що засвідчує зміна правописних норм, інше чорнило та відмінний почерк. Вірогідний час повернення до роботи над п'єсою – 1887 рік.

У дослідженні вдалось розмежувати інтуїтивні рішення (через неможливість їх реконструкції) та вмотивовані зміни, яким і була приділена увага. Зважаючи на родо-видову приналежність твору, окремо проаналізовані зміни в репліках і ремарках. На лексичному рівні авторські правки зумовлені авторським чуттям мови, піклуванням про точність висловлювання, увагою до стилю мовлення, використанню традиційних мовних формул. Більша частина змін спровокована увиразненням рис характеру дійових осіб, їхнього ціннісного світу; посиленням інохарактеристики як дієвого аналітичного прийому творення образів. На синтаксичному рівні можна спостерігати творення драматургом складних характерів; емоційно забарвлені речення передають страх, злість, імпульсивність дійових осіб.

Увага митця була сконцентрована як на внутрішній дії, так і на зовнішній, функція якої – забезпечення динаміки розгортання сюжету. Драматург свідомо творив дію невидиму, оскільки розумів, що це один із інструментів наділення твору сценічним потенціалом; видима ж дія увиразнювала причинно-наслідкові вчинки персонажів. Серед змін на композиційному рівні надважлива – дописана друга дія, адже вона не лише загострює родинно-побутовий конфлікт, а й увиразнює світоглядну прірву між учасниками конфлікту.

У майбутньому доцільно інтерпретувати п'єсу *Гадина* з точки зору рецептивної естетики, психоаналізу, теорії жанрів тощо. Також текстологічного аналізу потребують інші п'єси Бориса Грінченка, що стане першопоштовхом для реалізації проєкту видання драматургічної спадщини митця.

Ключові слова: Василь Чайченко, п'єса, сцени в V діях, чернетка, рукопис, реконструкція тексту, динаміка тексту, авторська інтенція, інтерпретація, авторські правки.

Для цитування: Вірченко, Т. (2026). П'єса Василя Чайченка *Гадина*: текстологічна динаміка авторських художніх рішень. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 1 (31), 37-50, DOI: <https://doi.org/10.32342/anuJPh.2026.31.3>

To cite this article: Virchenko, T. (2026). Vasyl Chaichenko's Play *The Viper*: The Textual Dynamics of the Author's Artistic Decisions. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 1 (31), 37-50, DOI: <https://doi.org/10.32342/anuJPh.2026.31.3>

Реконструкція життя і творчості Бориса Грінченка [Вірченко, Козлов, 2003], до здійснення якої були залучені численні архівні документи та епістолярій, засвідчила начасне завдання – перепрочитання творчості митця. Таке усвідомлення посилює увагу до опублікованих творів і наукових принципів, застосованих під час підготовки видань до друку. На сьогодні є єдине видання, яке можна позиціонувати як повне зібрання творчості письменника. Йдеться про десяти томик, який випустили в 1926–1931 рр. харківське видавництво «Рух» і київська філія «Книгоспілки», до упорядкування й редагування якого долучилася Марія Грінченко, а Сергій Єфремов підготував вступну статтю та наукові коментарі томів із поезіями та віршовими перекладами. Саме Сергій Єфремов визнав і професійну майстерність письменника, і значення його творчості для формування національної свідомості читачів, кристалізації української ідентичності: «Обставини тодішнього життя з Грінченка зробили письменника переважно, це був може перший у нас письменник-професіонал, і українському письменству найбільш оддає він своєї сили, – оддає і на боротьбу з перешкодами, і на безпосередню творчу роботу» [Єфремов, 1925, с. 6].

У 1963, 1990 і 2008 рр. побачили світ двотомовики творів Бориса Грінченка. Упорядником перших двох виступив Василь Яременко, авторство вступних статей належить Івану Пільгуку (1963) і Анатолію Погрібному (1990) відповідно. У 2008 р. упорядкування належить Юрію Кузнецову й Надії Левчик. Грінченкознавиця Надія Левчик підготувала й наукову вступну статтю.

Публікація драматургічних творів має ще більш сумну історію: окрім поодинокі виданих п'єс за життя письменника та після його смерті, маємо двотомовик *Драми й комедії* 1909 р. та видання 2013 р. *Драматичні твори*, укладене професором Оленою Єременко. Двотомовик 1909 р. не містить ні наукової вступної статті, ні приміток й наукових коментарів. У двотомовику серії «Бібліотека української літератури» (1991) вміщені п'єси *Ясні зорі*, *Степовий гість*, *Серед бурі*, *На громадській роботі*, що відповідає концепції серії, але не дає цілісного уявлення про драматургічну майстерність Бориса Грінченка.

Повернення й переосмислення художньої спадщини Бориса Грінченка має відбуватися з урахуванням тенденцій розвитку сучасної філологічної науки. Таким видання можемо поки вважати єдине – книжку повістей *Серед темної ночі* та *Під тихими вербами*, що побачила світ у видавництві «Критика» (2020). Важливо, що виданню передувала ґрунтовна текстологічна робота Дмитра Єсипенка (науковцям-текстологам відома монографія *Повісті Бориса Грінченка "Серед темної ночі" та "Під тихими вербами": історія текстів і тексти в історії*), тому читач може ознайомитися із варіантами текстів та джерелознавчими коментарями й посторінковими примітками.

Отже, на часі повне зібрання творів Бориса Грінченка, підготовлене на засадах академізму, тобто видання, що презентуватиме канонічний текст кожного твору. Для цього має бути проведена ґрунтовна текстологічна робота з усіма варіантами й редакціями кожного твору, що зберіглися; мають бути введені в науковий обіг і ті твори, які досі не мали своїх читачів.

Текстологічне дослідження кожного окремого твору має здійснюватися в *динаміці*. Продуктивність такого підходу пояснюється тим, що увиразненим стає процес формування твору від задуму до його реалізації: оприявнюються творчі пошуки, стає можливим розмежування інтуїтивних рішень та вмотивованих змін, глибше розкривається творча лабораторія письменника [Борисюк, 1989, с. 97]. Послідовне застосування такого підходу спостерігаємо в дослідженні Г. Гаджилової *Проблематика раннього християнства у драмі Лесі Українки: становлення тексту в русі авторських художніх рішень*. Літературознавиця оперує поняттям «динамічна поетика», вкладаючи в нього широке значення: «не лише фіксація змін тексту, а й пояснення їх причин, історико-літературний коментар переробок твору» [Гаджилова, 2018, с. 11]. Це означає, що аналізуються не лише результати динаміки, а й «формування образів, композиції, сюжету, мови, образності, ідейності твору в тісному зв'язку з процесом визрівання, становлення всього задуму» [Там само].

Окрім цього, текстологічне дослідження потребує *врахування родо-видової приналежності твору*. Факт осмислення дійсності у драматичному творі з точки зору дійових осіб зумовлює необхідність сконцентруватися на формуванні характерів персонажів, їхньому розкритті у драматичній дії, яка є не лише передумовою сценічності твору, а й простором розгортання конфлікту. Ще один шар тексту – ремарки – є не лише голосом автора, а й маркером сценічної відкритості, провідником у часо-просторових локаціях, тому увага до правок не менш вагома, ніж до змін у репліках. Дослідження динаміки драматургічного тексту дало можливість Г. Гаджилової відстежити «зміни в образах, зануритись у процес вдосконалення драми: сценічно-композиційного, мовно-стилістичного тощо» [Гаджилова, 2018, с. 12]. Окрім цього, зміни в драматургічному творі можуть вплинути на ритм, який у п'єсі «формується на вищих, змістових щаблях тексту»: «У поєднанні ритму з накладеним на нього змістом і водночас у їхньому розриві, подібному до прірви між чуттям і мисленням, фантазією, розкривається сутність мистецької змістової форми» [Козлов, 2012, с. 182].

Саме тому в межах дослідження науковець має простежити роботу автора над удосконаленням організації мовних засобів; з'ясувати правки рукопису на рівнях характеру, конфлікту, композиції; увиразнити становлення задуму і його форми. *Констатація текстових змін* – засадничий дослідницький крок, який не є самоціллю, а має провокувати *розуміння функціонального навантаження правок*, яке може бути різним (змінення семантики репліки, коригування сценічної дії, удосконалення стилістично-ритмічного характеру), що у свою чергу наблизитиме вченого до *розкодування авторської інтенції*, межі реконструкції якої мають ґрунтуватися на розумінні значення задуму, структури твору та доопрацьованих деталей у творенні художнього цілого.

А. Полотай увиразнює важливість дослідження ранніх етапів роботи, адже саме вони показують «ті шляхи, які привели до створення художньо довершеного твору, рух авторської думки, творчу історію драми, збагачують уявлення про художню майстерність письменника» [Полотай, 1983, с. 130], як наслідок – розуміння завершеної форми, яку дав автор своєму творові, що, у свою чергу, дає змогу дослідникові вийти на рівень інтерпретації значень твору. Дієвість такого дослідницького шляху доведено Г. Гаджиловою під час роботи з підготовчими матеріалами, редакціями і варіантами драми Лесі Українки *Руфін і Прісцилла*. Від аналізу текстів усіх редакцій (аналізу характерів дійових осіб, розгляду «формального» рівня тексту) дослідниця прийшла до «історико-літературного коментування твору, його аналізу й інтерпретації», змогла зробити «загальнолітературознавчі висновки про “світообраз” письменника, його художній світ і творчий метод, майстерність, ідейно-світоглядні настанови, засоби їх висловлення, особливості вияву естетичної свідомості» [Гаджилова, 2018, с. 207].

Сьогодні в Університеті Грінченка розроблена концепція повного зібрання драматургічних творів Бориса Грінченка. З'ясовано, що статус неопублікованої має п'єса

Гадина, чернетка якої зберігається у фонді першому Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського під номер 31334. П'єса (авторське жанрове визначення – «сцени в V діях») написана під псевдонімом Бориса Грінченка – Василь Чайченко. На першій сторінці зшитка зазначений рік написання – 1885 [Чайченко, 1885].

Уперше п'єсу видано в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка [Чайченко, 2025]. Виданню передувала реконструкція канонічного тексту, засадничими принципами якої стали хронологічний та художній. У посторінкових примітках зафіксовані фрагменти тексту, що зазнавали змін. Ця ж наукова студія продемонструє функціональну типологію правок, увиразнить кореляцію цих змін із поглядами Бориса Грінченка як теоретика драми – таке наближення до драматургічної лабораторії письменника є бажаною моделлю наукового результату. У п'єсі драматург апелює до давнього українського звичаю, згідно з яким батько – порадник у сім'ї, мудрий вихователь дітей [Жайворонюк, 2006, с. 29]. Але чи вдається батькові проявляти таку мудрість, зберігати лад у родині й бути справедливим у ставленні до обох своїх синів? Яку ціну доводиться платити за толерування егоїзму або прояв слабкодухості в протистоянні підлості? Відповіді на всі ці питання пропонує знайти автор п'єси. А роздуми, до яких вона провокує, роблять її актуальною і сьогодні, адже будь-яке суспільство потребує утвердження беззаперечної істини: маніпуляції родинними цінностями, порушення родинних традицій неприпустимі.

Студій учених, присвячених різним аспектам драматургії Бориса Грінченка небагато, і лише одна цілісна праця – дисертація Степана Процюка *Драматургія Б. Грінченка (конфлікт і герой)* [Процюк, 1994]. Надія Левчик у розділі «Борис Грінченко» в *Історії української літератури у дванадцяти томах* відзначає новаторство п'єс драматурга, адже «вони інтелектуалізовані, тобто позбавлені комізму видовишно-розважального дійства» [Левчик, 2020, с. 451].

Уведенню п'єси *Гадина* в науковий обіг має передувати ґрунтовна текстологічна робота. Про персональну текстологію Бориса Грінченка сьогодні ще не доводиться говорити, але дослідження Д. Єсипенка увиразнює, якими послідовними, усвідомленими, підпорядкованими художнім завданням були виправлення митця під час роботи над повістю *Серед темної ночі*. Аналіз змін, зафіксованих в автографі «засвідчує велику увагу автора <...> до вмотивованості поведінки персонажів повісті, найменших стилістичних, хронологічних та географічних деталей оповіді» [Єсипенко, 2015, с. 40], до мовної характеристики образу Романа [Єсипенко, 2015, с. 25].

Саме тому мета дослідження – визначення особливостей формування драматургічної естетики і художнього мислення Бориса Грінченка на матеріалі чернетки автографа п'єси *Гадина*. Базовим методом дослідження обрано текстологічний.

У 1884 р. Борис Грінченко листується з громадським діячем Антоном Матвієвим, який у липні місяці просив письменника надсилати до українського літературного збірника «Нива» ««оповіданній» з сільського, міщанського – семінарського-духовного, та не зашкодить й панського (земство) побиту. А що найдорожче – якунебудь драматичну штуку (комедію чи драму з побиту сучасного, або, як ласка, то й історичну)» [Матвієв, 1884, арк. 1–1 зв.].

Перші виправлення, зважаючи на ідентичні почерк і якість чорнила, відбулись або невдовзі після написання твору, або вносились одночасно з появою тексту. Також припускаємо, що письменник повернувся до роботи над п'єсою пізніше, адже дотримувался вже інших правописних норм, використовував нове чорнило, правки робив зміненням почерком. Вірогідно в цей час митець дописав нову дію, яка була вмонтована між першою і другою, й уплинула, відповідно, не лише на порядок нумерації, а й розгортання конфлікту. Усе це зумовило зміну жанру: «драматичні картини в IV діях» трансформувались у «сцени в V діях». Відзначимо, що дія друга написана на окремому зшитку, який відрізняється кольором паперу (він біліший). Разом із тим, драматург незмінним лишив рік написання п'єси – рік постановки основного тексту.

На останніх сторінках зшитку розміщено чернетку вірша «Та довелось побачить ще раз...» Цей текст відомий як п'ята частина віршованого оповідання *Дочка* і сюжетно не пов'язаний із п'єсою. Оповідання датується 1887 роком. Вірогідно, це час повернення Бориса Грінченка до роботи над *Годиною*, коли письменник використав вільні сторінки для нотування.

У тексті п'єси є низка правок, спричинених швидким темпом нотування. Драматург миттєво відмовлявся від думки, що виринала у його свідомості. У таких випадках спостерігаємо нотування початку речення, який замінений на інший. Наприклад, «*[Це тільки] Ні!*» [Чайченко, 2025, с. 73]. Реконструювати задум у таких випадках не видається можливим.

Зміна без виразного концептуального навантаження. Вірогідно, щоб п'єса не була в майбутньому сприйнята як автобіографічна, у виході тринадцятому дії третьої відмовляється В. Чайченко від згадки сіл, у яких доводилось вчителювати – Сироватка й Тройчате, і відправляє дійову особу Марка в найми до села Циркуни.

Послідовно зупинятимемося на свідомих авторських правках, які мають функціональне навантаження. Так, зміни на *лексичному рівні* багатofункціональні. Дії містить низку правок, спрямованих на

– використання лексем у прямому значенні задля точності, однозначності висловлювання (заміна лексеми «коло» на «біля»).

Словосполучення «*витяга десять карб.*» виправляє на «*виймає десять карб.*». Здавалось би, витягати й виймати – це синоніми, але витягати – «вибрати що-небудь звідкись за кілька чи багато разів», тоді як виймати ^{3/4} «діставати що-небудь звідкись»);

– *увираження розмовного стилю мовлення* («уперед» замість «перш»);
– *переважання особових форм дієслова* («принесла» замість «принести»);
– *уникнення тавтології* («життя» – «вік» тощо);
– *використання традиційних усталених форм* («прощайте» – «бувайте здорові»);
– *досягнення точності називання дії* («погодився» – «найнявся»);
– *виявлення ставлення до персонажа* (відмовляється драматург від звертання «панно» в репліці Кулини, адресованій Лесі);

Дописані лексеми-уточнення покликані увиразнити художній час п'єси («у неділю»). Останнім продиктовані зміни паратексту дії *п'ятої*: «Міждо IV і V діями минає» на «Після Покрова».

Разом із тим, редагування окремих лексем у репліках дійових осіб увиразнює характеротворчі рішення автора п'єси.

Лексичний рівень – характеротворення Кулини, Марка, Семена. Драматург усвідомлював, що в репліках дійових осіб не може бути зайвих слів, адже кожна лексема передає тональність, створює враження в реципієнта про настрій, емоційний стан дійової особи. Так, у першій дії Кулина каже Лесі: «*Ну вже, панно, як собі хочеш: хоч пануй, хоч ні, а меншою я тобі не буду, не буду – оть що!*» [Чайченко, 2025, с. 18]. Повтор словосполучення «не буду» свідчив про емоційну надірваність, істеричність характеру Кулини, тоді як Василь Чайченко поступово розкривав її холодність, жорстокість, підлість, послідовність у прийнятих рішеннях. Тому митець відмовляється від повтору, завдяки чому вдається досягти увиразнення категоричності позиції Кулини: акцентним сприймається словосполученні «*оть що!*» після невеликої смислової паузи.

У драматурга в репліках дійових осіб відсутні нефункціональні лексеми. Здавалось би малопомітна заміна «*картоплю носити*» на «*картоплю копати*» в репліці Кулини, зверненій до Лесі у виході другому дії *п'ятої*: «*Та ти не співай мені жалібної, бо все оно не повірю, а слухай, що тобі кажуть! Чуєш ти чи ні, що треба картоплю носити*» [Чайченко, 2025, с. 71]. У виході сьомому з'ясовується, що Лесею «*в осени заставляли яму на картоплю копати*» [Чайченко, 2025, с. 75]. Тож зміни в репліці Кулини підсилюють підлість, підступність жінки, адже її домінування над незахищеною Лесею проявляється не лише в нерівному розподілі домашніх обов'язків, а й підміні фізично важкої праці на непосильну, що фактично позбавить героїню здоров'я.

Репліка Марка підсилюється звертанням «тату», що викристалізовує поважне ставлення сина до батька. У виході третьому дії другої В. Чайченко виопуклює, що для цієї дійової особи добро – це цінність, але драматург хоче увиразнити мислення Марка масштабами родини, тому в його репліці з'являється лексема «сим'я»: «*Пыдождить тату. Так, я бачу, тут добра не буде. Де же тут добро у сим'я, колы сам батько не одризньтъ доброго од злого и не по правди робътъ*» [Чайченко, 2025, с. 40].

Також спостерігаємо послідовне доопрацювання реплік Семена, у яких з'являються словосполучення «*батька боятисся*», «*старшой неvistкы Кульны слухатисья!*» [Чайченко, 2025, с. 23], чим увиразнюється родинна ієрархія.

Заміна лексеми «завсігди» на «іноди» в контексті вживання алкоголю суттєво змінює уявлення про дійову особу. Так, Грицько пропонує Семену випити чарку на знак домовленості про продаж садка. Таке ритуальне частування алкоголем – вияв досягнення угоди.

Синтаксичний рівень – характеротворення. У дії четвертій одна із реплік Олени доповнена реченням: «*То-ж то й не горечко!*» [Чайченко, 2025, с. 62] задля підсилення емоційності й увиразнення мовлення дійової особи, адже й інші її репліки містять оклики: «*Дай Боже!*» [Чайченко, 2025, с. 60], «*Дай-же, Боже, добра дому сьму і тому, хто в ёму!*» [Чайченко, 2025, с. 61], «*То-ж то й не бідочка!*» [Чайченко, 2025, с. 62].

Функціональність речень, дописаних іншим чорнилом більш принципова. Так, В. Чайченко працює над створенням складного характеру Семена, який прагне побудувати сімейні стосунки на суцільній покорі, тому окремими репліками увиразнює його егоцентризм, прагнення самостверджуватись у родині: «*Мовчить! Цытьте. Я усих розсужу*» [Чайченко, 2025, с. 23]; «*бо тобі батько каже, а не хто инший*» [Чайченко, 2025, с. 28].

Помітно, що більшість речень, які драматург дописував, є емоційно забарвленими, адже передають погрози й залякування: «*Та й ты: гляды мини! Боронь тебе боже батька не боятысь! Провчу!*» [Чайченко, 2025, с. 24]. Ці та подібні репліки увиразнюють страх Семена бути недостатньо пошанованим у родині. Так, дописане речення в дії першій («*А то гляды, щоб я тебе не провчывь*» [Чайченко, 2025, с. 21]) розкриває імпульсивність, злість, схильність до маніпуляцій Семена. Для увиразнення цих рис характеру також використовується нагромадження питальних речень. Наприклад, речення в репліці Семена «*Чого вона загрызаецця сь Кулыною та не робыть того, що йій кажуть?*» [Чайченко, 2025, с. 22] доповнюється й іншими: «*Чого вона мене не боитця? Чого? Хйба я не батько йй, га?*» [Чайченко, 2025, с. 22], після яких лунає ствердне, яке покликане увиразнити прагнення породити страх та визначити місце Лесі в родині: «*Кажу тобі хай мене боитця и слушаецця усих, бо найменша вона*» [Чайченко, 2025, с. 22].

Зміни в репліках Семена спрямовані на увиразнення ставлення до синів. Так, для батька важлива думка старшого сина Петра, тому репліка «*Та воно такь... Треба буде послаты когось сь хлопцивь*» доповнюється реченням «*И Петро каже, щоб волив цих продаты...*» [Чайченко, 2025, с. 26].

Діалог Семена й Петра у виході другому дії другої посилюється репліками Кулини, що увиразнює її меркантильність.

У виході п'ятому дії третьої драматург замінює розлогу емоційно-розпачливу репліку Марка на лаконічне висловлювання, де вияв надмірних емоцій приховано в питальних реченнях.

Початковий варіант	Варіант після правки
« Марко. Як печуть, як розривають мое серце оци иі слова и слёзы иі. Боже! чого-бъ я не виддав, щобъ ти слёзы высушыты – и не могу. И ще мини пилса цёго кажуть: мырытыся зь батькомъ! Винь и тоди ще мое кохання, мое шастя топтавь, якъ я парубкомъ бувъ, а теперь имь усимъ воно вже зовсимъ поперець глоткы стало. Заздрисно, чи-що имь? Ни, не заздрисно, ни! Батько що, – батько не такъ, якъ оти – братъ зь жинкою. Гарни братъ и братова! Отымъ заздрисно, – тилькы на гроши, на [добро] худобу! Такъ хай-же имь чортъ! Не буду я благаты, просыты та мырытыся. Не зь батькомъ-бо мырѣтыся, а сь Кулыною! Ни, никольт! николю. (Замыслюецця.) А ты, моя зоре, Лесю моя! И тоби, безталанній, треба лѣхо зо мною [терпыты! Охъ, люде, колѣ вѣ будете людяны!]» [Чайченко, 2025, с. 50].	« Марко. Эх, краще світу не бачити, як на ці сварки дивитися! А що зробиш? З батьком миритися? Хйба воно покращае тоді? От і доводитця тепер бурлакувати» [Чайченко, 2025, с. 50].

Отже, на синтаксичному рівні спостерігаємо дві тенденції: по-перше, тяжіння до насичення реплік дійових осіб емоційно забарвленими реченнями; по-друге, усі зміни спрямовані на увиразнення низки індивідуальних рис, які роблять характери яскравими.

Відомо, що фундаментальна основа драматичного твору – дія. Шлях до свідомості реципієнта (глядача) пролягає саме через неї. В. Чайченко дбав, як ми вже пересвідчилися, не лише про внутрішню дію, що відбувалася у свідомості персонажів, а й про дію зовнішню, функція якої – забезпечувати динаміку розгортання сюжету. В авторському поясненні до дії другої драматург змінює лексему «хата» на «обстановка», увиразнюючи важливість уваги не лише до місця дії, а й інтер'єру, атмосфери тощо. Митець прекрасно усвідомлював, що рівень формалізації дії в драматургічному творі різний: дія видима й невидима, тому, вірогідно, й викреслював присудкове слово «треба» в тих випадках, коли дія є обов'язковою, звичною, реконструйованою в уяві реципієнта тощо.

Не відмовимо драматургові в усвідомленні важливості детермінованості вчинків персонажів. Так, драматург трансформував репліку Кулини «*А вона он уже мині сьгодні оце тикы цю*» [Чайченко, 2025, с. 20], увиразнивши дії як самої Кулини, так і Лесі: «*Я їй кажу: Я татови пожаліюсь. А вона мині: цю мині тато! винь и курку боитця заняты*» [Чайченко, 2025, с. 20]. У другій дії змінив репліки Марка: викреслив речення «*Прыйде час, то вь може й мене колысь згадаете, та пизно мо буде*» [Чайченко, 2025, с. 40], оскільки для вдумливого реципієнта це була підказка щодо особливостей розвитку подій та фіналу п'єси.

Унікає драматург реплік, які надміру деталізують наміри дій: «*Сем[ен]. Я ось їй дам, проклятій тварюці. [Я їй сюди приволочу]*» [Чайченко, 2025, с. 64], що підсилює роботу уяви реципієнтів.

У першій дії в діалозі Марка й Лесі щодо причин конфлікту між Семеном, Кулиною й Лесею, задля збереження логіки розмови, В. Чайченко додає репліку Марка: «*За свыту? як?*» [Чайченко, 2025, с. 32]. У другій дії – випускає ті репліки, які є прямою відповіддю на питання, оскільки для драматурга важливіша не так точність відповіді, як розвиток дії, увиразнення цінностей дійових осіб, їхніх звичок тощо.

Вихід перший у дії другій закінчувався реплікою Семена: «*(гука). Чуєте? Хто там єсть? Проведить кума*» [Чайченко, 2025, с. 37]. Але В. Чайченко відмовляється від цього рішення, адже така репліка, з одного боку, є проявом ввічливості, але, з іншого, провокує відповіді, тоді як розмова завершилась чемно: «*Бувай здоров!*» [Чайченко, 2025, с. 37].

Драматург працює над уникненням реплік, які не додають нового сенсу і знижують динамічність дії. Так, наприклад, у першій дії в діалозі Семена із молодшим сином Марком були викреслені такі репліки:

Семень. Чого-жь тикаєшь за жинкою? И дообидаты николы?
Марко. Найівся (выходе) [Чайченко, 2025, с. 25].

Також у репліці Дядька «*[Такь онь воно цю! А я й не знавь.] Гм... [Оце-жь то]*» [Чайченко, 2025, с. 29] лишається багатозначний вигук «Гм...» (у квадратних дужках позначили викреслений текст), який спонукає до роботи уяви реципієнта, породжує додаткові інтерпретації.

У виході сьомому дії п'ятої розлога репліка Марка: «*Голубко! та я аж три листи на дядька послав. Це Петро писаря підмогоричив та й не давав дядькові листів. Зоречко моя! Як-би я знав, я-б на крилах сюди прилетів...*» [Чайченко, 2025, с. 74–75] переривається відповіддю Лесі: «*Нічого не було, нічого*» [Чайченко, 2025, с. 75], яка своїми частими відповідями Маркові утримує динаміку розмови.

Прощальна сцена Марка й Лесі перед від'їздом чоловіка на заробітки зазнала суттєвих авторських втручань: репліки чоловіка й жінки скорочені, унаслідок чого досягається не лише сконцентроване змалювання почуттів, а й отримує джерело для уяви реципієнтів. Викреслений фрагмент містив сцену, де Леся й Марко сиділи мовчки, обнявшись, що значно уповільнило б розвиток дії, зважаючи, що цей діалог тривав увесь вихід XIV.

Відмова від окремих реплік також є свідченням прагнення драматурга надати волю режисерові щодо прийняття окремих сценічних рішень. Текст, який передавав органічну реакцію на події, також викреслювався автором (вихід восьмий дії третьої).

У виході восьмому дії п'ятої репліка Марка, звернена до Кулини: «*Геть гадино! Не буди поганити своїх рук, бо ще до моеї святої доторкатися доведеться*», містить уточнену ремарку: не лише «*випуска їй*», а «*випуска їй, вона вибга*» [Чайченко, 2025, с. 76]. За мить Кулина повернеться на сцену разом із чоловіком, бо його поява без неї виглядала б невмотивованою.

Задля уникнення розмивання миті трагізму В. Чайченко обирає мовчазну дію Марка: «*стоїть мовчки де який час*» [Чайченко, 2025, с. 76].

Отже, рух п'єси забезпечує динаміка дії. Саме тому всі правки на цьому рівні були зосереджені не лише на втриманні динаміки, а я на проявленості дії. Драматургові вдалося цього досягти завдяки концентрації миті трагізму, увиразненню висхідної дії (від зав'язки до кульмінації), вмотивованому перебуванню дійових осіб на сцені, увагою до впливовості мовленнєвих дій.

Механізмом, що не лише організовує п'єсу, а й створює внутрішню напругу, підживлює зацікавленість, включеність реципієнта в розвиток подій є інтрига, яка, до того ж, організовує конфліктний вузол. Наукові спостереження підтверджують наявність свідомих текстуальних рішень драматургом задля *підсилення інтриги*. Саме тому зміна репліки Марка в першій дії щодо його ставлення до продажу волів зазнала кількашарових втручань. Уся репліка дійової особи написана на берегах зошита іншим чорнилом. Спочатку В. Чайченко редагував цю репліку, але врешті драматург прийняв рішення переписати, закресливши перші чотири рядки горизонтально, а потім всю репліку навхрест.

Початковий варіант	Варіант після правки
« Марко. [[Якь-же що] Та батько жь давно вже обицялся йімь садокъ сусѣднѣмъ прыкупыты и на йіхъ запысаты сусида, бачь, садокъ продае. Ну, а грошей нема усихъ. Такъ оце хоче, щобъ батько ти гроши, що за воливъ, прыклавъ до тыхъ, що е, та садокъ та й зъ левадою й купыв. Воно й станетця, що йімь садокъ буде, а у насъ [спильного] умисного хазайсьства пара воливъ такыхъ, що я за йіхъ и дви сотни давъ-бы, пропада!]» [Чайченко, 2025, с. 28].	« Марко. То вжеж мабуть щось выгадалѣ. Уже тут доброго не сподивайся. Я вже знаю, що ци гроши не на добре пидуть... Та й волив жалко...» [Чайченко, 2025, с. 28].

У виході шостому дії другої В. Чайченко відмовляється від значної частини реплік Кулини й Петра, які розкривають підступність дій жінки (що явно шкодило б розвитку інтриги), а також є висловлюванням припущень, які не впливають ні на перебіг подій, ні на розвиток характерів.

Драматург переписав початок виходу першого дії третьої; змінений текст постав на берегах зошита. Причина – заміна діалогу, у якому дійові особи (Марко й Леся) розповідали про побутовий конфлікт, на такий, що вияскравлював ціннісні й світоглядні позиції учасників конфлікту, його гостроту й, урешті, трансформацію від міжособистісного до генераційного. Дядько увиразнює значимість постаті батька в родині, а тому радить з терпінням ставитись до можливого побиття батьком сина («*Вин побыв, вин и жалував*» [Чайченко, 2025, с. 45]), категорично не визнає синові непокори («*Усе-бъ такы проты батька не годѣтця ставаты. Знаешъ: зъ батькомъ судъ коротенькѣй казано такъ що за старыхъ людей*» [Чайченко, 2025, с. 45]), адже батько – «*голова у симѣи*» [Чайченко, 2025, с. 46]. Натомість Марко позицію мовчазного терпіння порівнює спочатку з позицією хлопця, який дозволяє знущатися з себе, а потім і зі становищем тварини, яка не може захистити свою працю, матеріальні цінності, ставлення до дружини.

Також варто зауважити, що під час розгортання діалогу Дядька й Марка увиразнюється першопричина незгоди сина: сутнісно підкорення відбувається не батькові, а братовій. Для підсилення цієї думки, драматург видаляє з репліки іншу причину – «*якь бы по дурному не чипылися*» [Чайченко, 2025, с. 46].

Разом із тим, у діалозі Марка й Дядька, коли слід увиразнити причини родинних сварок, репліка Марка розширюється трьома реченнями: «*Батько, покы их не пидитовхнуты, то вони мовчатымутъ. А Кулына ця пидитовхнуты умие: так набреше, що хоч шо, а росердить батька. Ну, а тоди вже лѣхю! и люблять ии батько – усе намъ очи вѣколюють нею: оце невистка, такъ невистка!*» [Чайченко, 2025, с. 30].

У дії третій В. Чайченко редагує репліки дійових осіб, тяжіючи до лаконічності висловлювання замість переказування розмови, що відбулась. Як результат – репліка дійової особи виражає результат сприймання конфліктної ситуації персонажем.

Початковий варіант	Варіант після правки
<p>«Марко. Та що? Геть, каже, зь моеї хаты, шоб и духъ твій туті не смердивь! Тутъ и мене вже досада узяла. Не ваша, кажу, ця хата і своїмы руками, якъ погорили мы, я на ней дерево тягавъ, своїмы руками робывъ, а вы тилькы дывылись на роботу. А! такъ ты, кажуть, такъ батькови! Геть-же и нема тоби ничего съ хазяйсьтва – нема твого тутъ ничего: я батько и все мое! Запекло мини въ грудяхъ: я, кажу, тутъ робывъ, и есть тутъ мое. А колы вы, тату, правды не знаете, такъ я прохаты не буду. Узявь Лесю за руку та й пишов. Отъ и все!» [Чайченко, 2025, с. 45]</p>	<p>«М[арко]. Та не я-ж сам и пишов – мене вѣгнали. Та й те: вѣ думаєте, що колѣ-б я тепер не йшов, то вѣвся-б там зроду ни! Кулына с Петром тилькы те й мають на думци шоб мене вытурыты» [Чайченко, 2025, с. 45].</p>

Драматург усвідомлює, що і для реципієнта-читача (у контексті змісту п'єси), і для реципієнта-режисера, актора (у контексті логіки розгортання *конфлікту* – структури драматургічного твору) важливо увиразнити риси характеру дійових осіб не лише на етапі зав'язки конфлікту, а й на етапах його розгортання, кульмінації тощо, адже це сприятиме розкриттю характеру, позбавить статичності. В. Чайченко відмовляється від рішення, що батько доклав зусиль аби Леся не мала підтримки чоловіка на відстані. Цю підступну місію виконав брат Петро. У такий спосіб загострюється не лише конфлікт «батько – син», а й «брат – брат»: «**Марко**. Це [значить батько] Петро писаря підмогоричив та й не давав дядькові листів» [Чайченко, 2025, с. 75].

У момент наближення до розв'язки митець повертається до образу Дядька, який лишається безхарактерним: «*Дядько хотів мені написати, та не знав куди*» [Чайченко, 2025, с. 75]. Це речення дописане на берегах зошита, вірогідно, під час доопрацювання тексту п'єси.

Смерть Лесі у фіналі п'єси увиразнила характери дійових осіб: батько Семен просить пробачення в сина, але від надміру емоційного поклону йому в ноги драматург відмовляється; Кулина лишається злою, вірогідно, нею керує страх втратити владу над свекром. І лише брата Петра В. Чайченко у фіналі лишає мовчазним: читачеві, глядачеві доведеться самим вирішувати, чи смерть Лесі спровокувала порух у його душі.

Робота над увиразненням умотивованості характеру, інтриги й конфлікту зумовила й зміни на рівні *композиції* задля того, шоб п'єса постала як організована художня цілісність. Саме тому драматург повністю викреслює вихід восьмий дії другої, адже в ньому Марко повертається до батька з проханням дати належне для розвитку господарства. Коли ж батько відмовляється, то син просить повернути скриню дружини. Марко має почуття власної гідності, тому обирає інший шлях – піти в найми. Таке рішення не лише підтримує тон психологічної напруги, а сприяє її наростанню.

Режисерське мислення продиктувало й внутрішню потребу сприймати вихід як гармонійну цілісність у часі й просторі, коли дійові особи разом перебувають на сцені, що спричинило доопрацювання виходу п'ятого дії першої: драматург дописує діалог Семена й Дядька, у якому остаточно формуються позиції дійових осіб щодо продажу волів. Суттєво дописує драматург вихід сьомий. Збившись у нумерації виходів, митець концентрується на змісті реплік: змальовує стримане обурення Марка продажем волів («*Ух, ладу нема!*» [Чайченко, 2025, с. 29]); послідовно викреслює репліки Марка, які могли б спровокувати небажану інтерпретацію («*Ото-жъ бо, дядьку, й гирко, що однаково робишь, а шана тоби не однакова*» [Чайченко, 2025, с. 29]).

Художня функціональність дописаної дії другої значима, адже за загостренням родинно-побутового конфлікту увиразнюється світоглядна й ціннісна дистанція між учасниками конфлікту, поглиблюється катастрофізм родинного протистояння. В. Чайченко відточує форму «ораторської дуелі» (за П. Паві), даючи, у такий спосіб, змогу режисерові впливати через зовнішній вигляд дійових осіб, групування їх на сцені та інші ефекти.

Ремарки. Для драматурга, який пише п'єсу для сценічного втілення, функціональність ремарок украй важлива. Зміни в ремарках першої дії зумовлені кількома причинами:

– *потребою зберегти логіку подій*

Так, обід за столом не відбувається мовчки (лексема «мовчки» викреслена), адже Петро обурюється його смаковими якостями («*Та й борщъ-же солоний!*» [Чайченко, 2025, с. 21]).

– *потребою зберегти логіку творення характеру*

Викреслює В. Чайченко ремарку в репліці Марка: *«падає навколишкы»* [Чайченко, 2025, с. 40], адже така поведінка молодшого сина не відповідала його характерові: Марко має почуття гідності й розмовляє з батьком мовою фактів, апелюючи до розуму, а не прагне отримати бажане через надмірний вияв емоцій. Урешті, це має результат, адже Семен відчувається збентежено, що й уточнює В. Чайченко в дописаній ремарці.

Інша ремарка *«котрый у протягу цієї розмовь неспокійно сьдив и все порывався щось сказаты»* [Чайченко, 2025, с. 22] зазнала викреслення з аналогічних міркувань, бо засвідчувала неспокій і невпевненість. Очікувано, що репліка Марка *«Тату! та кого-жь вона не поважає, кого не шанує? Адже вона вась, здаєтця, слуха?»* [Чайченко, 2025, с. 22] має промовлятися спокійно, впевнено, з повагою до батька.

– *потребою точно вписувати дійову особу в художній простір сцени*

В. Чайченко мислить не лише як драматург, а й як режисер, тому й з'являються ремарки місця *«Кульна (зь другои хаты)»* [18, с. 26], *«Дядько <...> виходыть»* [Чайченко, 2025, с. 31]. Загалом митець уважно стежить за місцем перебування кожної дійової особи: у просторі сцени чи поза нею, тому йому доводиться викреслювати ті, які порушуються логіку переміщення дійової особи (наприклад, у першій дії у виході б закреслена ремарка *«Марко мовчки одягаєтця и виходе»* [Чайченко, 2025, с. 28]).

Вихід третьої дії другої – вдумлива робота драматурга над відображенням емоцій дійових осіб. Саме тому в репліці Семена зникає невинуватана ремарка *«кыдаєтця до ёго»* [Чайченко, 2025, с. 40]. У цьому виході автор відмовляється й від іншої ремарки, яка позначала тілесний контакт: *«М[арко]. Пыдождить тату. [(здержує его)]»* [Чайченко, 2025, с. 40]. Умотивованою тілесну взаємодію молодшого сина й батька (*«одхыляють ёго»* [18, с. 41]) драматург лишає в епізоді, коли Марко відмовляється терпіти знущання над дружиною. Очікувано, що це відбувається в момент максимального емоційного напруження в родині – Кулина й Петро *«крычатъ у купи»*: *«Геть! Геть! Ты проты батька»* [Чайченко, 2025, с. 41].

Отже, В. Чайченко відводив чільне функціональне місце ремаркам у структурі тексту, зважаючи на те, що це спосіб забезпечити сценічність п'єси, а також можливість проявити авторський голос.

Голос драматурга чуємо і у виборі назви п'єси, імен дійових осіб, відмові від епіграфу та трансформації жанрового визначення. Так, назва «сцен» не випадково істотно відрізняється від назв інших п'єс Бориса Грінченка і драматургів другої половини XIX ст. В усіх випадках, де письменник фіксував увагу до головного персонажа в назві п'єси, маємо або нейтральну, або позитивну конотацію: *«Неймовірний...»*, *«Степовий гість»*, *«Миротворці»*. Очевидно, що автор використав слово як лайку, прагнучи увиразнити негативні риси характеру головної дійової особи. Саме тому усвідомлений підхід спостерігаємо й до добору імені. Так, Олена в першій редакції мала доволі промовисте прізвище – Слизькоязыка, але таке рішення стирало розуміння авторської волі щодо головної негативної персонажки, адже «гадина» Кулина теж вирізнялась слизькоязыкістю як рисою характеру.

Відмовляється В. Чайченко і від *епіграфу* – рядків з народної пісні про родинне життя *«Ой, жила удівонька та на роздолі»*. Можливо, саме цю сюжетну лінію – стосунки свекрухи й невістки – і хотів митець осмислити засобами драматургічного мистецтва, але потім, зберігши концептуальний задум – родинні стосунки, ускладнив його, увиразнивши взаємини батько – син, брат – брат, свекр – невістка, дівер – невістка. Таке рішення драматурга загалом корелює з його спостереженням, висловленим у праці *Перед широким світом*: фрагменти з народного життя, які підлягали художньому осмисленню не повинні були бути дуже щоденними, бо це зумовлювало втрату інтересу.

В авторське жанрове визначення винесена форма п'єси. Очевидно, що це невинуватково, адже для драматурга було вкрай важливо увиразнити кожну дію, у якій розкриватимуться художні характери, увиразнюватимуться ті риси й поведінкові рішення, які викликать або співчуття, або осуд. Відзначимо, що під час внесення змін В. Чайченко трансформував авторське жанрове визначення з *«драматичних картин»* на *«сцени»*, що свідчить принаймні про таку важливу зміну як відмову від уривчастості на користь цілісності дії, що загалом відповідає іншим жанровим рішенням драматурга: більшість творів визначені як «драма в V діях».

Замінюючи для переліку дійових осіб назву «*дієви люде*» на «*лицедії*», розуміємо, що п'єсу драматург писав задля постановки на сцені. Урешті, більшість текстових змін це підтверджує. Перелік дійових осіб В. Чайченко використовує для вікової, соціальної характеристики персонажів. Автор вдумливо обирає вік дійових осіб, про що свідчить заміна лексеми «*стара*» на «*пристаркувата*». У такий спосіб письменнику вдається уникати додаткової семантики: стара – прожила довгий вік, досвідчена; пристаркувата – немолода.

Погляди Бориса Грінченка як теоретика драми сформується пізніше. У Чернігові в 1900 р. побачить світ книга *Перед широким світом*, де в розділі «Народний театр» Борис Грінченко на основі спостережень за прийняттям сільських вистав висновуватиме щодо вимог до різних аспектів змісту п'єс і їхнього сценічного втілення:

– важливості виразних антагоністичних *характерів*, позбавлених двозначності (цьому сприятиме й лаконічна характеристика дійових осіб з виопукленням віку й родинного статусу);

– ролі промовистих «*рис людського характеру*», що «роблять велике враження на сільську публіку» [Грінченко, 2013, с. 294];

– значення зрозумілого *ідейного задуму п'єси*: «Без позитивних типів п'єса неминуче мусить не сподобатися глядачам із народу, і вони можуть і зовсім її не зрозуміти, бо відносини симпатичних осіб твору до негативних подій та осіб виявляють глядачам ідею твору, вияснюють думку авторову, а без сього вона може лишитися зовсім незрозумілою» [Грінченко, 2013, с. 296];

– виписування цілісних, без «епізодичних малюнків» *сюжетів*, у яких «поступово розвивається і викінчується *інтрига*» [Грінченко, 2013, с. 307];

– виопуклення виразності «висловів, ситуацій, типів» [Грінченко, 2013, с. 308] задля сценічності;

– використання упізнаваних фольклорних елементів, зрозумілої мови, емоційних сцен.

Отже, виконане текстологічне дослідження чернетки автографа п'єси Василя Чайченка *Гадина* дало змогу цілісно окреслити особливості формування драматургічної естетики й художнього мислення Бориса Грінченка на ранньому етапі його творчості. Аналіз динаміки авторських правок засвідчив, що процес становлення тексту був послідовним, свідомим і концептуально вмотивованим, редагування не мало випадкового характеру, а підпорядковувалося художнім і світоглядним настановам митця. У ході дослідження встановлено, що драматург повертався до рукопису щонайменше двічі: первинний корпус тексту датовано 1885 р., а пізніші правки, здійснені іншим чорнилом, зміненим почерком і з урахуванням нових правописних норм, імовірно належать до 1887 р. Саме на цьому етапі було дописано другу дію, що спричинило жанрову трансформацію твору («драматичні картини в IV діях» → «сцени в V діях») і суттєво вплинуло на архітектуру конфлікту. Таким чином, реконструкція тексту дозволила не лише встановити часові шари рукопису, а й простежити еволюцію авторського задуму.

На *лексичному рівні* зафіксовано системні правки, спрямовані на досягнення точності, однозначності й стилістичної вмотивованості висловлювання. Драматург послідовно усував тавтології, замінював нейтральні або багатозначні слова на семантично точніші, надавав перевагу особливим дієслівним формам, використовував усталені народнорозмовні формули. Значна частина лексичних змін була зумовлена потребою поглиблення характеротворення, і внесені правки стали інструментом психологічного ускладнення образів. На *синтаксичному рівні* виявлено дві взаємопов'язані тенденції: з одного боку, насичення мовлення персонажів емоційно забарвленими конструкціями (вигуками, риторичними питаннями, погрозами), з іншого – скорочення надмірно розлогих, декларативних монологів, що підвищувало динаміку сцен і відкривало простір для активної рецепції, засвідчуючи усвідомлену орієнтацію драматурга на сценічність і співтворчість глядача. На *композиційному та дійовому рівнях* правки спрямовані на посилення інтриги, логічну вмотивованість появи персонажів, уникнення надмірної деталізації та прямолінійних підказок щодо розвитку подій. Автор послідовно вилучає репліки, які знижують напругу або передчасно розкривають конфлікт, концентрує трагічні моменти, підсилює висхідну дію та поглиблює генераційний характер протистояння. Дописана друга дія загострює не лише родинно-побутовий, а й

світоглядний конфлікт, переводячи його з площини приватного непорозуміння у сферу моральних і ціннісних розходжень між поколіннями.

Аналіз правок довів, що текстові зміни відображають драматургічні принципи, сформульовані Борисом Грінченком як теоретиком драми у розділі «Народний театр» праці *Перед широким світом*: увагу до внутрішньої й зовнішньої дії, до вмотивованості вчинків, до сценічного потенціалу твору, до етичної виразності конфлікту. Отже, чернетка *Гадини* постає як простір творчої лабораторії митця, де інтуїтивні імпульси поступово трансформуються у виважену художню систему. Реконструкція динаміки тексту дозволила окреслити еволюцію авторського задуму, функціональну типологію правок і закономірності характеротворення, а також підтвердити, що драматургічне мислення митця формувалося як цілісна, концептуально обґрунтована система, зорієнтована на поєднання етичної проблематики, психологічної глибини та сценічної дії.

Зміна статусу п'єси *Гадина* від «чернетки», що зберігається серед інших рукописів Бориса Грінченка, до опублікованого твору виконує свою найважливішу місію: сприяє науковому уточненню інтерпретації драматургічної спадщини митця, увиразнює особливості розвитку української драматургії наприкінці XIX ст., а реконструйовані зміни сприяють дослідженням творчої лабораторії письменника.

Наукові перспективи, зважаючи на сказане, мають розвиватися у двох площинах. По-перше, п'єса *Гадина* потребує інтерпретації з точки зору рецептивної естетики, психоаналізу, теорії жанрів тощо. По-друге, варто здійснити текстологічний аналіз інших п'єс Бориса Грінченка, щоб реалізувати проєкт видання драматургічної спадщини митця, який має базуватися на принципах збереження авторської волі, хронологічному, джерелознавчому. В Інституті рукопису НБУВ зберігається «План видання творів Грінченка Бориса» (Ф. І. Од. зб. 31840), згідно з яким драматичні твори, за задумом автора, мають бути розміщені в двох томах. Хронологічний принцип забезпечить можливість простежити еволюцію драматургічної майстерності автора, зміну тематики тощо; джерелознавчий уможливить формування репрезентативного корпусу текстів та їх критичний аналіз. П'єса *Гадина* має відкривати перший том. Під час публікації варто застосувати принцип поміркованої модернізації правопису, зберігаючи характерну мову автора. Усі виявлені неточності зафіксувати в примітках, а також здійснити емендацію очевидних друкарських помилок

Список використаних джерел

Борисюк Т. (1989). Деякі проблеми історії тексту та видання драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки. М.Є. Сиваченко (Ред.), *Питання текстології. Дожовтнева та радянська література* (с. 96-102). Київ: Наукова думка.

Вірченко, Т., Козлов, Р. (2023). *Непокірний. Грані долі Бориса Грінченка*. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка.

Гаджилова Г. (2018). *Проблематика раннього християнства у драмі Лесі Українки: становлення тексту в русі авторських художніх рішень*. Київ: Академперіодика.

Грінченко, Б. (2013). *Перед широким світом*. О.М. Мислив, А.І. Мовчун, В.В. Яременко (Ред.), Зібрання творів. Педагогічна спадщина (Кн. 2, с. 122-326). Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка.

Єсіпенко Д. (2015). *Повісті Бориса Грінченка «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами»: історія текстів і тексти в історії*. Київ: Наукова думка.

Єфремов, С. (Ред.). (1925). *Грінченко Б. Твори: [в 10 томах]*. Том І. Київ: Рух.

Жайворонюк, В. (2006). *Знаки української етнокультури: словник-довідник*. Київ: Довіра.

Козлов Р. (2012). Художній час і простір у видовій специфіці драматургії. *Вісник Житомирського державного університету*, 61, 182-185.

Левчик Н. (2020). Борис Грінченко. Л. Мороз (Ред.), *Історія української літератури у дванадцяти томах* (Т. 7, с. 433-458). Київ: Наукова думка.

Матвієв, А. (1884). Лист Борисові Грінченку. 09.07.1884. ІР НБУВ. Ф. III. Од. зб. 38689.

Полотай А. (1983). До історії тексту та видання драми І. Франка «Украдене щастя». М.Є. Сиваченко (Ред.), *Питання текстології. Іван Франко* (с. 107-141). Київ: Наукова думка.

- Процюк, С.В. (1994). *Драматургія Бориса Грінченка (конфлікт і герої)*. (Дис. канд. філол. наук). Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, Київ.
Чайченко, В. (1885). *Гадина*. ІР НБУВ. Ф. І. Од. зб. 31334.
Чайченко, В. (2025). *Гадина: сцени в V діях*. Київ: Київ. столич. ун-т ім. Б. Грінченка.

Vasyl Chaichenko's Play *The Viper*: The Textual Dynamics of the Author's Artistic Decisions

Tetiana Virchenko, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Ukraine)

e-mail: t.virchenko@kubg.edu.ua

DOI: <https://doi.org/10.32342/anuJPh.2026.31.3>

Key words: *Vasyl Chaichenko, play, scenes in five acts, draft, manuscript, text reconstruction, textual dynamics, authorial intent, interpretation, authorial revisions.*

The purpose of the study is to identify the characteristics of the development of Vasyl Chaichenko's dramaturgical aesthetics and artistic thinking based on the autograph draft of his play *The Viper*. Vasyl Chaichenko is the pseudonym of Boris Grinchenko, a playwright and public figure of the second half of the 19th century. The draft manuscript is kept at the Manuscript Institute of the V.I. Vernadsky National Library of Ukraine in the first fund; preservation unit 31334. The reconstructed text of the play was first published by the publishing house of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University as part of the activities of the "Grinchenko Studies" Competence Centre. To this end, the canonical text has been reconstructed, and all changes have been recorded in the footnotes, the analysis of which allows us to get closer to the writer's dramaturgical laboratory.

Methodology. The study has employed textual analysis, biographical analysis, and receptive aesthetics. Textual analysis has been carried out taking into account genre characteristics.

It has been reconstructed that the appearance of the play *The Viper* was preceded by a request from Anton Matviiev for works, in particular dramatic ones, for the Ukrainian literary collection "Nyva." The introduction of the play *The Viper* into scientific circulation will fulfil its most important mission: it will contribute to the scientific refinement of the interpretation of the artist's dramatic heritage, highlight the peculiarities of the development of Ukrainian drama at the end of the 19th century. The reconstructed changes already provide an understanding of the writer's dramaturgical laboratory.

Conclusions. The textual changes in the play *The Viper* reflect Boris Grinchenko's thinking as a drama theorist. In his book *Before the Wide World* in the section "Folk Theatre," Boris Grinchenko emphasised the importance of well-rounded characters, free from ambiguous interpretations; the need to emphasise traits that would make an impression on the audience; the presence of positive character types and a clear idea of the play; maintaining intrigue, creating a coherent plot, and using vocabulary and syntax that is understandable to potential readers and viewers.

Boris Grinchenko managed to be as attentive as possible to the characters of the protagonists: the audience does not observe the process of character formation; the formed characters are gradually revealed throughout the development of the plot; the playwright consistently adhered to the correlation of the characters' thoughts, actions, and deeds with their personalities, which are revealed in their attitudes towards family members, work, and material values. In addition, the characters are constantly being judged by others, but these lines reveal more about their speakers. It has been established that the draft poem on the last pages of the notebook is not related to the play. The story dates back to 1887. This is probably when Boris Grinchenko returned to work on *The Viper* and used the blank pages for notes.

It has been established that Boris Grinchenko edited his text twice: once while writing it and again some time later, as evidenced by changes in spelling conventions, different ink, and a distinct handwriting style. The likely date of his return to work on the play is 1887.

The study has succeeded in distinguishing between intuitive decisions (due to the impossibility of reconstructing them) and deliberate changes, which were the focus of attention. Given the genre and type of the work, changes in the dialogue and stage directions have been analyzed separately. At the lexical level, the author's revisions serve multiple purposes; they stem from the author's linguistic intuition, a concern for precision of expression, attention to style, and the use of traditional linguistic formulas. Most of the changes are driven by the need to highlight the characters' traits and their value systems; by the use of characterization as an effective analytical technique for creating characters.

At the syntactic level, one can observe the playwright's creation of complex characters; emotionally charged sentences convey the characters' fear, anger, and impulsiveness.

The artist's attention was focused on both internal and external action, the function of which was to ensure the dynamic unfolding of the plot. The playwright deliberately created invisible action, as he understood that this was one of the tools for endowing the work with theatrical potential; visible action, on the other hand, highlighted the characters' cause-and-effect actions.

A number of other textual choices were aimed at heightening the suspense, intensifying the "brother-against-brother" conflict, and clarifying the conflict's setup and resolution. Among the changes at the compositional level, the addition of a second act is of paramount importance, as it not only intensifies the domestic family conflict but also highlights the ideological chasm between the parties involved.

In the future, it would be advisable to interpret Vasyl Chaichenko's play *The Viper* from the point of view of receptive aesthetics, psychoanalysis, genre theory, etc. Other plays by Boris Grinchenko also require textual analysis, which will serve as the impetus for the implementation of a project to publish the artist's dramatic heritage. The future two-volume work (as conceived by Boris Grinchenko) will be based on the principles of preserving the author's intent, chronology, and source studies.

References

- Borysiuk, T. (1989). *Deiaki problemy istorii tekstu ta vydannia dramy-feierii «Lisova pisnia» Lesi Ukrainky* [Some problems of the textual history and publication of the drama-féerie *The Forest Song* by Lesya Ukrainka]. In M. Ye. Syvachenko (Ed.). *Pytannia tekstolohii. Dozhovtneva taadianska literatura [Issues of Textual Criticism: Pre-October and Soviet Literature]*. Kyiv, Naukova Dumka Publ., pp. 96-102 [In Ukrainian].
- Chaichenko, V. (1885). *Hadyna* [The Viper]. IR NBUV. F. I. Od. zb. 31334 [In Ukrainian].
- Chaichenko, V. (2025). *Hadyna: stseny v V diiakh [The Viper: Scenes in Five Acts]*. Kyiv, Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University Publ. [In Ukrainian].
- Hadzhylova, H. (2018). *Problematyka rannoho khrystyianstva u dramy Lesi Ukrainky: stanovlennia tekstu v rusi avtorskykh khudozhnikh rishen [The Issues of Early Christianity in Lesya Ukrainka's Drama: The Formation of the Text in the Process of the Author's Artistic Decisions]*. Kyiv, Akadempriodyka Publ., 222 p. [In Ukrainian].
- Hrinchenko, B. (2013). *Pered shyrokym svitom* [Before the Wide World]. In O.M. Myslyv, A.I. Movchun, & V.V. Yaremenko (Eds.). *Zibrannia tvoriv. Pedagogichna spadshchyna [Collected Works. Pedagogical Heritage]*. Kyiv, Borys Hrinchenko Kyiv University Publ., vol. 2, pp. 122-326 [In Ukrainian].
- Kozlov, R. (2012). *Khudozhnij chas i prostir u vydovij spetsyfitsi dramaturhii* [Artistic time and space in the genre specificity of drama]. *Zhytomyr State University Journal. Philological Sciences*, vol. 61, pp. 182-185 [In Ukrainian].
- Levchyk, N. (2020). *Borys Hrinchenko* [Borys Hrinchenko]. In L. Moroz (Ed.). *Istoriia ukrainskoi literatury u dvanadtsiaty tomakh* [History of Ukrainian Literature in Twelve Volumes]. Kyiv, Naukova Dumka Publ., vol. 7, pp. 433-458 [In Ukrainian].
- Matviiev, A. (1884). *Lyst Borysovi Hrinchenku* [Letter to Boris Grinchenko]. 09.07.1884. IR NBUV. F. III. Od. zb. 38689 [In Ukrainian].
- Polotai, A. (1983). *Do istorii tekstu ta vydannia dramy I. Franka «Ukradene schastia»* [On the history of the text and publication of Ivan Franko's drama *Stolen Happiness*]. In M.Ye. Syvachenko (Ed.). *Pytannia tekstolohii. Ivan Franko [Issues of Textual Criticism: Ivan Franko]*. Kyiv, Naukova Dumka Publ., pp. 107-141 [In Ukrainian].
- Protsiuk, S.V. (1994). *Dramaturhiia Borysa Hrinchenka (konflikt i heroi)*. Dys. kand. filol. nauk [The Dramaturgy of Borys Hrinchenko (Conflict and Characters). PhD Thesis]. Kyiv, Shevchenko Institute of Literature Publ., 144 p.
- Virchenko, T., Kozlov, R. (2023). *Nepokirnyi. Hrani doli Borysa Hrinchenka [The Defiant One: The Facets of Borys Hrinchenko's Fate]*. Kyiv, Borys Hrinchenko Kyiv University Publ. [In Ukrainian].
- Yesypenko, D. (2015). *Povisti Borysa Hrinchenka «Sered temnoi nochi» ta «Pid tykhymy verbamy»: istoriia tekstiv i teksty v istorii* [Borys Hrinchenko's Novellas *Among the Dark Night* and *Under the Quiet Willows*: The History of the Texts and Texts in History]. Kyiv, Naukova Dumka Publ., 160 p. [In Ukrainian].
- Yefremov, S. (Ed.). (1925). *Hrinchenko B. Tvory: [v 10 tomakh]* [Works: In 10 Volumes]. Kyiv, Rukh Publ., vol. 1, 214 p. [In Ukrainian].
- Zhaivoroniuk, V. (2006). *Znaky ukrainskoi etnokultury* [Signs of Ukrainian Ethnoculture]. Kyiv, Dovira Publ., 703 p. [In Ukrainian].

Дата надходження до редакції / Submitted: 14.11.2025

Дата прийняття до публікації / Accepted: 12.04.2026

Дата публікації / Published: 04.06.2026