

Всеукраїнської Академії Наук. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К.: Всеукраїнська Академія Наук, 1928. – С. 164–167.

8. Ляшкевич П. Дві хвороби святого Валентія / П. Ляшкевич // Вісник Львівського університету. Серія «Філологія». – Вип. 35. – С. 170–178.

9. Кречотень В. Поема Івана Франка «Святий Валентій» / В. Кречотень // Радянське літературознавство. – 1957. – № 3. – С. 62 – 78.

10. Франко І. Святий Валентій // І. Франко. Зібрання творів: у 50-ти томах. – К: Наукова думка, 1976. – Т. 4. – С. 15–56.

11. Франко І. Історія товпки солі // І. Франко. Зібрання творів: у 50-ти томах. – К: Наукова думка, 1976. – Т. 4. – С. 396–428.

Стаття надійшла до редакції 21.04.2014

V. V. Durkalevych

A FATHER'S IMAGE IN IVAN FRANKO'S POEM «SAINT VALENTY»

The article reveals specific features of memory and identification discourses in Ivan Franko's poem «Saint Valenty». The author makes an attempt to highlight key narrative impulse as a structural part of narrative situation connected with modeling process in the poem as well as analyses the private correspondence as pivotal context of narrative impulse. In his correspondence with Mykhaylo Dragomanov Ivan Franko tries to elucidate the importance of literary struggle with clerical ideology, especially with the concept of ascetic state of mind. The author analyses specific features of different levels of memory discourse. This aspect is represented as an immanent feature of creative thinking and part of broader textual space. The latter is represented by some poems including dedication such as «History of lump of salt» by Ivan Franko. The narrative situation and the level of dedication demonstrate certain connectedness with the key figure of the father and his ideal world. The system of values represented by father and his world is identified as spiritual inheritance for those who remember. Both texts – «Saint Valenty» and «History of lump of salt» – are functioning as symbolic acts of memory and spiritual identification.

Keywords: poem, narrative, recollection, identification, father, system of values, memory, narrative impulse.

УДК 821.161.2-22.09"1890/1930"

Г. К. Костенко

МОДАЛЬНІСТЬ САТИРИЧНОЇ ТА ПОБУТОВОЇ КОМЕДІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ ЖАРТАХ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

На початку ХХ ст. в українському культурному просторі відбуваються зміни естетичних засад комізму: в українських драматичних жартах все помітніше виявляється сатирично-іронічна, пародійна модалність, спостерігаються елементи метадрами, жанрової авторефлексійності, театральної самопародії. В нашій статті ми розглянемо українські драматичні жарти, що мають спільні комунікативні тенденції з сатирично-побутовою комедією.

Ключові слова: драматичний жарт, комізм, авторефлексійність, сатирична типізація, метадрама.

В українському літературознавстві ще недостатньо праць, присвячених жанровій

своєрідності української одноактної драматургії, хоча ця проблема у різний час привернула увагу таких науковців, як Г. Доридор, А. Захарченко, Н. Малютіна, Р. Тхорук, В. Сахновський-Панкєєв та інші. Дослідники відмічають, що кінець XIX – початку XX століття є перехідним і принципово важливим для історії української літератури. Це пов'язано, по-перше, з тим, що у зазначений період в українському літературному просторі увиразнюється відмінність двох концепцій літератури: народницької й модерної, які передавали абсолютно різні погляди на розвиток літератури. По-друге, на початку XX ст. в українській драматургії спостерігається оновлення тематично-змістового наповнення сюжету п'єси, переорієнтація з зовнішньої події на внутрішню. Поетика художніх текстів свідчить про переосмислення самого поняття комічного. Так, за спостереженнями Н. Малютіної, «процеси дифузії комедіоцентричних жанрів, як то: водевіль, фарс, трагікомедія, інтермедія, жарт; своєрідного “вживлення” у комедійну структуру елементів ліричної драми, трагедії, феєрії та інших несподіваних жанрів, форм, виявляли авторську стратегію й впливали на глядацьке сприйняття, підживлене парадоксами самого тексту» [6, с. 237]. На думку дослідниці, за часів І. Котляревського відбулося розширення меж комедійних жанрів: водевілю, мелодрами, комічної опери, оперети, драматичного жарту, між якими «посилюються інтерактивні взаємини наближення, взаємопроникнення, поглинання різних жанрових начал одного в іншому» [6, с. 10]. Не випадково драматичний жарт стає вкрай популярною драматичною формою на українській сцені саме в цей експериментальний період, адже у ньому часто схрещувалися ознаки одночасно двох чи навіть більше жанрових форм. Власне, за спостереженнями дослідників, драматичний жарт як жанровий різновид (або метажанр) веде свою генезу від інтермедії, водевілю, і побудований, як правило, на анекдотичній ситуації. Завдяки живому гумору, побутовими темами наприкінці XIX століття одноактівка з водевільними сюжетами (а саме: отримання батьківського благословення завдяки розіграшу, приборкання норавливої/норавливого тощо) трансформується у комедію-жарт, драматичний жарт «взаємодіє» з іншими жанровими формами, вбирає в себе елементи й жанрові особливості водевілю, мелодрами, оперети, соціально-побутової комедії тощо.

До сьогодні немає жодного спеціального історико-літературного дослідження українського драматичного жарту кінця XIX – початку XX ст., що зумовлює **актуальність** нашого дослідження. Отже, **мета** нашої статті полягає у дослідженні процесів жанрового оприявлення українського драматичного жарту, усвідомлення його специфіки жанрово-стильового характеру в контексті розвитку інших комедійних жанрів.

У зв'язку з цим перед нами стоять такі **завдання**: показати здатність українського драматичного жарту до увиразнення оцінювально-понятійних механізмів комізму, а у зв'язку з тим – проявлення іронічно-пародійної, сатирично-викривальної модальності, що дозволяє розглядати його в руслі тих процесів, які будувалися на зламі століть з комедією.

Дослідники драматургії давно помітили, що наприкінці XIX століття не лише руйнуються структурні відмінності між типами творів, причому зникає можливість диференціювати окремі жанри, види у змінюваних родо-жанрових формах (наприклад, у поетичній драмі-сатирі чи у драматичній новелі), але й змінюється розуміння природи комізму [10, с. 189]. Посилюється оцінювально-понятійне спрямування комізму, він стає формою виявлення складної, часто протирічної позиції автора.

Не випадково український драматичний жарт набуває в цей період популярності не лише як масово-розважальний театральний жанр, але й як жанрова форма,

що поєднувала в собі різні авторські стратегії та характер модальності, сюжетного розвитку, форми і прийоми комізму тощо. Безумовно, функціонування драматичного жарту слід розглядати в системі комедійних жанрів, виявляючи спільні й відмінні з комедійними стратегії висловлювання, природи комізму тощо. Т. Коен зауважує: для драматичного жарту характерним є раптовий фінал (пуант), неочікуване закінчення вистави, яке має виправдовувати горизонт очікування глядачів [18, с. 484]. Ключовим моментом Т. Коен називає процес збігу авторських очікувань (закладених в драматично-сценічний текст авторських установок) та реалізація цих очікувань глядачами (тобто здатність до «прочитування» авторських гумористичних сентенцій). Так, на думку дослідника, сутність жарту полягає у фальші, у неможливості здійснення тої чи іншої сценічної ситуації у реальному житті, тобто жарт, певною мірою, є театралізацією (чи то ілюзією) самого життя, пародіюючи та іронізуючи сталі погляди суспільства [18, с. 502]. Власне, мистецтво початку ХХ століття, яке «маніфестує правду життя (реалізм та натуралізм), створює лише ілюзію й правди, і самого життя» [1, с. 23]. Саме тому на початку ХХ ст. відбувається певна переорієнтація самого поняття комічного, змінюються комунікативні стратегії драматургів, а в основу жарту закладається дидактично-тенденційний компонент [18, с. 498].

За спостереженням англійського дослідника Н. Кароля, жарт, як правило, мусить складатися із загадки-замороки та раптового вирішення цієї загадки. Ця схема наближує драматичний жарт до поетики анекдоту [17, с. 23]. Цю думку підтримує Є. Курганов, який доводить, що сам по собі анекдот балансує між монологом і діалогом, він не здатен існувати самостійно, тому неодмінно пронизує усні й письмові жанри. Однак, на зламі століть анекдот, як тип сюжету, виходить за рамки розважальних жанрів і функціонує подібно до метажанрів. Не випадково схожі тенденції до драматизації анекдоту спостерігаємо в літературах інших слов'янських країн: ми спробуємо довести, що російські «гуморески», «шутки», польські фразки мають деякі спільні та відмінні жанрово-комунікативні та рецептивні стратегії із українськими драматичними жартами.

Як спостерігає Т. Шахматова, в п'єсах, подібних до драматичного жарту в російській літературі, виразно простежується не лише фольклорна, але й тривка комедійна літературна традиція. Це пояснюється передусім тим, що російські комедія або водевіль (який виявляв ознаки, подібні до комедійних і міг виступати замість комедії) характеризувалися не тільки (і не стільки) фольклорною основою, але, передусім, орієнтацією на літературні форми (часто як їх стилізація); відзначалися відкритим характером для діалогу з європейськими зразками драматургії. Вже у перших водевілях А. Шаховського спостерігаються пародійно-іронічні віднесення до текстів давньогрецького комедіографа Аристофана. Український водевіль також продовжував європейську комедійну традицію, але, поряд із тим, плідно черпав образи, сюжети з джерел народного театру (про що писали І. Франко та М. Возняк). Драматичні жарти в російській та українській літературах, з одного боку, виявляють спільні розважальні тенденції, а з іншого, – віддзеркалюють форми та способи віднесення до національної та європейської комедійної традиції. Йдеться про те, що хоч А. Чехов вважав свої «маленькі комедії» (гуморески або жарти) водевілями, проте його п'єси 1880-х – 1890-х років не були ними «в певному значенні цього терміна, хоча і, безсумнівно, тяжіли до водевільного жанру» [11, с. 81]. На думку С. Васильєвої, зацікавлення А. Чехова жартами пов'язане з бажанням драматурга поекспериментувати з водевільним жанром і було, швидше, підготовкою до написання «великих» комедій, опрацюванням анекдотичних ситуацій, типів-героїв, сюжетів і т.д. А. Чехова приваблював один з основних аспектів водевільної поетики – анекдот (або комічна

сценка з життя), який надалі знайде своє місце в усіх комедійних п'єсах автора. Так, в поетиці чеховських жартів дослідники виділяють веселі, іронічно-пародійні («Ведмідь», «Пропозиція», «Трагік мимоволі») і викривальні («Ювілей») жарти [см: 2].

Чеховські жарти «Ведмідь» та «Пропозиція», що за своїм характером є видовишно-розважальними п'єсами, мали неабиякий успіх на сцені. В цих жартах спостерігаємо трансформацію водевільного мотиву сватання у мотив поєдинку (в першому жарті відбувається дуель між чоловіком і жінкою; а в другому – словесна суперечка-двобій). Однак, вже у другому жарті мотив «шлюбних випробувань «обростає» в п'єсі новими смислами: персонажі... ледве можуть витримувати ці випробування, демонструють слабкість, безсилля, але, все ж, жанрова ознака – отримувати бажане – «happy-end» зберігається [см: 2]. Однією з особливостей драматизації анекдоту в жартах А. Чехова вважаємо переорієнтацію комічного акценту із зовнішнього на внутрішній світ героя. Так, комізм ситуації відходить на другий план, поступаючись місцем комізму характерів героїв. Відчувається тенденція драматичного жарту до посилення епічного начала в структурі самої дії, модальності іронії, гротеску («Трагік мимоволі»).

У жарті А. Чехова «Ювілей» розважальні тенденції значно слабшають, переосмислюється саме поняття комізму. Анекдотичний конфлікт не вирішується традиційним пуантом. Завдяки «діалогу глухих», драматург підкреслює абсолютну неможливість упорядкувати хід подій, розібратися в них, і це децентралізує дію п'єси. Таке вирішення конфлікту підкреслює не тільки авторську іронію, а й творчі шукання російського драматурга, його бажання оновити усталені погляди на жанрові та сценічні моделі водевілю. Власне, зштовхування трагічного і комічного надає жарту «Ювілей» іронічно-сатиричного звучання.

Фрашка (або «двожанка» чи «фіглик») у польській поезії XVII ст., за літературознавчим словником, – «коротенький жартівливий чи сатиричний твір як актуальної проблематики, так і етичних мотивів, подекуди з ознаками філософствування» [7, с. 716]. Деякі дослідники зазначають, що термін «фрашка» італійського походження («frasche» з італійської – дрібничка, витребенька). Зокрема, В. Чадович у своїй статті «Стилізація сюжету п'єс І. П. Котляревського «Москаль-чарівник» у драматургії Ю. Федьковича та С. Воробкевича» зауважує, що тематична специфіка фрашки полягає у тому, що «об'єктом зображення фрашки має бути правдива життєва сценка або правдоподібно вигадана, яка передається крізь призму сміху. Сміх може бути двоякий: як джерело розваги, безтурботний, веселий, викликаний комізмом зображеної ситуації чи особи, і сміх як засіб сатиричного викриття негативних рис характеру людей, певних громадських вад та нездорових суспільних явищ» [см: 15]. Та основна вимога фрашки як драматичного жанру, на думку дослідниці, – це наявність анекдотичної ситуації, комічного випадку. Саме тому деякі українські драматурги, надаючи своїм п'єсам авторського жанрового визначення «фрашка» (йдеться про драматургів Західної України або діаспорних письменників), мали на меті підкреслити її жартівливий анекдотичний характер (п'єси С. Воробкевича, Ю. Федьковича). Спробуємо виявити деякі спільні риси у фрашках польських та українських драматургів (А. Фредри «Два шрами», Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють», «Запечатаний двірник»).

Так, у фрашці на одну дію «Два шрами» (1857) А. Фредри, життя і творчість якого тісно пов'язані зі Львовом, відтворюється, на перший погляд, типова для водевілю ситуація «qui pro qui»: обидва претенденти на руку молодій вдови Мальської видають себе за одну й ту ж особу, оскільки мають подібні шрами на обличчі. Утім вже з першої яви відчувається авторська гра з комедійними прийомами, фабульними схемами

і жанровими канонами: риси комедії ситуації, комедії характерів тісно переплітаються з елементами ярмаркового театру. У фразці А. Фредри також помічається характерний для метадрами прийом «п'єси у п'єсі», «гра у грі», що допомагає драматургові створити певні моделі ігрової поведінки своїх персонажів. Так, аби заплутати Завейську, Альфред та Барський розігрують виставу «з двома Тульськими». В цій поставленій самими ж персонажами «п'єсі» Альфред займає позицію режисера й виконавця п'єси, він не лише моделює розіграш, але й чітко розуміє його мету:

А л ь ф р е д. ...Я просто хочу немного позабавитися и, кстати, заранее ограждать себя от железной власти уважаемой пани Завейской [14, с. 45].

Образ Барського, якому «дістається роль Тульського», за своїм характером та метою введення у дію п'єси нагадує нам ярмаркового актора імпровізатора, оскільки й сам Барський діє доволі стихійно, спонтанно, покладаючись на долю випадку. Пані Завейська «потрібна» драматургові, аби поіронізувати над типом водевільних персонажів, що прагнуть поєднати у шлюбі закохані серця. Молода вдова Мальська, в свою чергу, «займає позицію» глядача, який зі сторони із зацікавленням спостерігає за дійством. Таким чином, використовуючи прийоми жарту-фразки, А. Фредро у своїй п'єсі «Два шрами» вказує на іронічно-пародійне сприйняття цих сталих прийомів, що дозволяє вказати на рису жанрової авторефлексійності в п'єсі.

У фразках українського драматурга Ю. Федьковича «Запечатаний двірник» і «Як козам роги виправляють» так само, як і в п'єсі А. Фредри, дія підпорядковується прийомам театралізації дійсності. У фразці «Запечатаний двірник», яка побудована за принципом «сцени у сцені», відчувається авторська іронія над сталими водевільно-мелодраматичними ситуаціями, водевільними амплуа тощо.

У фразці Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють» зберігається театральна умовність, майже відсутній внутрішній конфлікт, натомість акцентується увага на зовнішньому драматизмі дії. Принципово важливо для цієї п'єси те, що, жартуючи, драматург показує можливі маніпуляції класичного сюжету, а звідси – жарт як стратегія або прийом набуває жанрових ознак, закріплюючись як спосіб бачення світу. Отже, в основі сюжету фразки Ю. Федьковича лежить суперечка: Катря є козир-дівчина із знаком «мінус», Василь навпаки – козир-хлопець із знаком «плюс», що й являє собою основу комедійної ситуації. Саме тому Катря й Василь постають одне для одного антагоністами, а їхня сутичка набуває рис любовного поєдинку. У цьому ми вбачаємо спробу українського драматурга іронічного осторонення відомого театального сюжету приборкання норавливої дівчини, що являє собою пародійну інтерпретацію відомого шекспірівського сюжету в стилі українського фольклорного дійства.

У 80-х – 90-х роках XIX ст. в Україні відбувається справжня мистецька революція, адже «саме в цей період відбулося остаточне оформлення національної української драми як явища театру, не тільки національного, але й європейського» [9, с. 8]. За спостереженнями Т. Свербілової, Н. Малютіної, Л. Скорини, процес становлення нової європейської модерної драми збігається з процесом українського театроутворення, адже наприкінці XIX століття вже існував театр корифеїв, «який протягом наступного століття викликав в чужих країнах захоплення національними особливостями пасіонарної акторської гри, а вдома – невдоволення етнографічно-побутовим напрямком драматургії, яка була сільською за тематикою, народницько-просвітницькою за духом» [9, с. 8]. Варто зазначити, що для комедій того періоду стає характерним гостре висміювання соціально-політичних проблем суспільства, деформація й перебільшення тої чи іншої ситуації, зведення її до абсурду й гротеску, що відповідає, по суті, поетиці сатиричної комедії. Таку тенденцію спостерігаємо у

жартах А. Володського «На бідного Макара...» (1910) і М. Франчіча «Депутат» (1911), в яких почасти зникає добродушний водевільний гумор, натомість з'являється «інший» сатиричний сміх, мета якого, передусім, – викликати у глядачів/читачів зневагу до міщанського способу життя й типу мислення зокрема, змусити замислитися глядача й засудити певні суспільні явища. Звідси, уточнює М. Федь, «витікає й той головний засіб сатиричної типізації, який прийнято визначати терміном “перебільшення”» [12, с. 175].

Як і сатирична комедія, жарт А. Володського «На бідного Макара...» має «дворівневий» конфлікт. Перший рівень – сюжетний (зовнішній), другий – позасюжетний (внутрішній). Об'єктом суперечки головних персонажів (зовнішньої та внутрішньої) виступає земля, «родовий маєток» Бублика, яку кожний герой сприймає крізь призму власного інтересу: Бубликові земля «потрібна», аби постійно відчувати себе паном, приналежність до «вищого світу», а, отже, для приховування свого комплексу меншовартості, у чому розпізнається іронія над романтичними стереотипами минулого. Для дітей і дружини земля є нічим іншим, як можливістю отримати задарма гроші, наречений доньки Бублика Павло Павлович оцінює її як духовні скарби нації тощо. Та «пан» Бублик, який пишається своїм начебто шляхетним походженням, постійно згадуючи свого великого пращура гетьмана Тетерю, по суті, не є аристократом. Осторонені уві сні героя стереотипи гетьманського минулого виразно зводяться до кітчу:

Б у б л и к. Що? ... Я, Бублик, – без землі?! ...Збутись прапрадідівського ґрунту, продати казна-кому прапрадідівські могили? Ви, мабуть, забули, який мій рід, забули мою родословну?... що Бублики ведуть свій рід від гетьмана Тетері... що сестра гетьмана Тетері вийшла заміж за Галушку... Галушчина сестра одружилася з Юшкою... дочка писаря Юшки одружилася з <...> Яковом Бубликом... ти забула, що я гетьманського роду, що в жилах моїх тече – гетьманська кров!

В а с и л и с а. Хоч королівська... «Мене» скажіть, «виперли з четвертого класу реального, бо байдики бив... б'єте й тепер. І щастя велике, що носитеся з якоюсь-то Тетерею!.. [3, с. 11–12].

Структурною домінантою художнього простору в драматичному жарті А. Володського є образ маєтку, «родового» будинку Бублика. На думку С. Гончарової-Грабовської, образ будинку (землі, хати, маєтку, квартири тощо) є одним з провідних в російській та й в європейській драматургії початку ХХ століття [4, с. 34]. Він може символізувати як добробут, сімейне щастя, захищеність від соціально-політичних негараздів, так і навпаки – безлад, хаос, занепад, розруху в матеріальному й духовному сенсі.

Український драматург закладає код сприйняття хати Бублика на початку другої дії. Так, перед глядачами з'являється занедбана кімнатка з прогнилими віконцями. Сцена деякий час залишається пустою, хоча глядачі чують розмову Ганнульки і Хведота за кулісами. В образі «занехаяного, але поетичного» [3, с. 29] будинку спостерігаються риси пародіювання чеховських мотивів, зокрема мотиву руйнування «дворянських гнізд» (як, наприклад, у п'єсі А. Чехова «Вишневий сад»). Тяжіння до обмеженого сценічного простору, в який потрапляють герої жарту, нагадує магічне коло, властиве поезії чеховських комедій, і вказує на певну традицію розгортання комедійного конфлікту. Поліфонізм недочутих реплік у замкненому «магічному колі» помічається передусім у спілкуванні самих героїв жарту, адже кожен живе у своєму маленькому мікросвіті: Бублик сконцентрований на своєму походженні, його дружина – на продажі землі, Олена – на музичній школі, Анатоль – на картах й алкоголі, Лахно – на позичанні грошей, Павло Павлович – на віднайденні історичних пам'яток у курганах

тощо. З кожними новими діалогами персонажів все помітніше виявляється комедійна «недіалогічність», яка закладена в основі комічного, потрібна задля того, щоб розбіжні емоційно-психологічні параметри обов'язково зіштовхнулися між собою. Герої, які ведуть «діалог глухих», відмовляються від спроби розібратися в ситуації, поступитися власними переконаннями.

З першого погляду здається, що сценічну дію «контролює» колишній пан, власник маєтку Бублик. Так, його постійні конфлікти і суперечки з близькими, безумовно, надають п'єсі певної динаміки. Все ж на рівні розгортання інтриги (переїзд із міста до села) від Бублика мало що залежить. Поведінка Бублика на початку і наприкінці п'єси залишається незмінною, як це і характерно для комедійного героя, оскільки паном рухають лише емоції, зумовлюючи його поведінку.

Зав'язка сценічної дії відбувається з появою найактивнішого героя п'єси – канцеляриста Павла Павловича, який «розважається археологією». Саме Павло Павлович пропонує Бублику їхати до села, через що виникають скандали «нащадка» із ріднею; він позичає Бубликові гроші, тим самим примушує його погодитися на подорож, врешті, знову порушує плани панича й повідомляє про сватання до Олени. В образі Павла Павловича помічаються риси П'єро – однієї з найпопулярніших масок за часів французького народного ярмаркового театру. Канцелярист, як і Pierrot, прикриваючись добродушністю, врешті досягає своєї мети: за ним залишаються кургани, незалежно від розпродажу землі. Однак, наприкінці п'єси, завдяки дельартівському прийому знімання маски, Павло Павлович перетворюється на очаклювачів на жалібного коханця-невдаху, якого покинула дружина через його безпомічність й пристрасну любов до старовини. Захоплення Павла Павловича археологією, точніше, старими курганами («я не претендую ні на що... Мені аби могили»), його романтичні ідеали доводяться до кінця: Павло Павлович майже влаштовує істеріку, побачивши похоронну процесію. Власне, у фанатичному бажанні канцеляриста «розривати» кургани Бубликових предків помічаємо у підтексті іронічну алюзію на відомий вірш Т. Шевченка «Розрита могила» (1843 р.), за часів козацької слави ставлення до ідеалів значно змінюється, не випадково спроба повернення до них доводиться до кітчевого огрублення. Власне, паралелізм між честю і безчестям, славетною історією й самозванством, дистанція між ілюзіями та реальністю гротескно передається у нічному видінні Бублика. Сон Бублика надає трагікомедійний, фарсовий ефект дійству. Сцена-феєрія зустрічі козаків зі своїм «нащадком» побудована за принципом ігрового театру «сцена у сцені». Вона, по суті, не випадає з сюжетно-подієвого ряду, але відіграє важливу роль для вияву авторської іронії над стереотипами свідомості української «еліти». У вставній сцені сну принципово змінюється тональність самого сміху: він втрачає легку глузливість, притаманну жарту на початку дійства, натомість погляди сучасних Бубликів набувають гострого, сатиричного, викривального засудження, наближуючись до вироку: «Який же ти мизерний! Нещасний виродок! Одне моє слово – й будеш на палі, на шибениці!» [3, с. 42].

Авторська оцінка дійсності й персонажів особливо відчувається у великій ремарці, яка характеризує не стільки просторово-часові координати дії, скільки внутрішній (підсвідомий) світ персонажа, створюючи особливе емоційне поле вистави.

Іронічну авторську позицію спостерігаємо також у зображенні образів дітей Бублика, поведінка яких є пародією на стереотипні заняття еліти. Так, Олена (як зазвичай було прийнято у «високих» колах) займається музикою, не маючи до того аж ніякого хисту, Анатоль – постійно програє в карти великі суми грошей.

Фінал у жарті залишається відкритим, що характерно для сатиричної комедії: адже розпродаж «гетьманської» землі не вирішує головного конфлікту, у п'єсі не

відбувається розв'язки як такої, навпаки, втрата землі загострює внутрішній конфлікт Бублика зі світом. Його страждання зводяться до гротескно-окарикатуреного зображення любові до своєї землі: Бублик цілує діжку з фікусом. Так, романтичний образ рідної землі змінює модальність, набуваючи елементи трагіфарсу:

Б у б л и к. Ця діжечка [вазон із фікусом – К. Г.] мій талісман. Тут, в цій діжечці моя, моя не заставлена земелька! Гетьманська, родова! Я гляну на свою земельку – і згадуватиму, що рід Бубликів ведеться від гетьмана Тетері!.. [3, с. 64].

Незначна репліка Ганнульки, сільської дівчини, яка так і не отримала відповідь на своє питання про електрику, набуває іронічного забарвлення: ніхто і ніщо не змінюється, герої як були, так і залишаються «глухими» одне до одного.

У драматичному жарті на 3 дії М. Франчича «Депутат» (1911) віддзеркалюється типова сатирична ситуація, коли виникає протиріччя між ілюзією та реальною дійсністю, бажанням героя бути тим, ким не є насправді. Так, Пилип Глек стає жертвою розіграшу невідомих, котрі відправили торговцеві листа із запрошенням до Полтави стати депутатом. Ця новина перевертає все життя Пилипа, відкриває його справжнє обличчя, жагу до влади тощо. Пилип Глек одержимий ідеєю стати депутатом так само, як і Бублик – своєю землею. Він втрачає здатність до критичного мислення, поринаючи у світ власних ілюзій, які будуть знищені у розв'язці п'єси. Та, на відміну від жарту А. Володського, у «Депутаті» помічаємо наявність одного позитивного персонажа: різника Цапка, який єдиний з усіх дійових осіб об'єктивно оцінює ситуацію, висловлює сумніви щодо вручення депутатського мандату торговцеві, більш того, намагається застерегти Глека від ганьби. Як зазначає В. Сахновський-Панкєєв, позитивний герой в сатиричній комедії вводиться автором не задля композиційного чи то внутрішнього порядку дії, він не є моралізатором, не виконує роль «рятівника» пропашої душі, навпаки, його присутність у канві драматичного тексту необхідна драматургові, коли конфлікт передбачає неминуче зіштовхування позитивних і негативних явищ суспільства [8, с. 38]. М. Франчич так само, як і А. Володський, аби окарикатурено зобразити внутрішній світ Пилипа Глека, також вдається до зображення сфери підсвідомого героя. Та в жарті «Депутат» сон не є вставною сценою, Пилип сам розповідає про свої видіння, причому засоби пародійної стилізації нагадують поему «Сон» Т. Шевченка, що додає п'єсі гротескного зображення дійсності:

П и л и п. ... Мені навіть сон у руку приснився: буцім я вже в преславній Полтаві і раптом подають мені червоного коня і я сам у червоному мундирі; і поїхали ми з усіма гонорами на святу Шевченкову могилу, аж ось – летить кур'єр і прямісінько до мене. Дає мені орден у бралянтах – самоцвітах... Боже мій, думаю собі уві сні, за що мені сіє? Яке багатство, яка краса! Та від радощів і прокинувся мокрий – упрів! [13, с. 28].

Фінал цього драматичного жарту набуває трагіфарсових відтінків, наближуючи п'єсу М. Франчича до комедії характерів: розчарований і пригноблений Пилип вертається додому, усвідомлюючи усю абсурдність свого стану й, водночас, жаліючи, що не вдалося стати депутатом.

У ряді жартів того часу спостерігається зміна об'єкта комічного: замість побутової ситуації, навіть звичаїв, моралі середовища таким об'єктом викриття стають суспільні, культурні тенденції, які в такий спосіб усвідомлюються. Так, у жартах І. Ревкуна «Два глухих» (1910) та Т. С. Сулими-Бачихиної «Хавромантій» (1913) відчувається відхід від традиційного водевілю, який полягає у авторській орієнтації на реалістичне відтворення соціально-побутових мотивів та вчинків персонажів, зацікавлення національними характеристиками, що наближає ці драматичні жарти до жанру побутово-сатиричної комедії.

Жарт на одну дію І. Ревкуна «Два глухих» (1910) продовжує тему духовної деградації українського міщанства. Розважальні тенденції жарту І. Ревкуна помітно слабшають. Анекдотичний конфлікт не вирішується традиційним пуантом, створюється ілюзія незавершеності дії. Так, «діалог глухих» полягає в тому, що кожен персонаж перебуває у світі власних ілюзій. Ці різні контексти, які, за логікою анекдоту, повинні перетнутися, вибухнути, надати розв'язці емоційно-психологічної завершеності, рухаються по спіралі, нагнітаючи ситуацію, але її не вирішують.

Синтез комічних і трагіфарсових елементів простежуємо у побутовому жарті на дві дії Т. Сулими-Бачихиної «Хавромантій» (1913), комізм дії якого полягає в нашаруванні різних контекстів мислення героїв. Сюжет жарту нагадує комедію Квітки-Основ'яненка «Ясновидящая» (1820): так само, як і в п'єсі Квітки, глядач дізнається про містичні здатності «хавромантія» Лейби з розмов інших персонажів між собою. Ця позасценічність додає драматичному жарту епічних елементів оповіді, адже через діалогічне мовлення персонажів в уяві глядача проектується образ Лейби-шарлатана. Завдяки прийому контрасту чи то співставлення двох реальностей – сценічної та позасценічної, вдається розпізнати авторську установку на іронічне сприйняття п'єси.

Таким чином, драматичні жарти наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. демонструють свою жанрову гнучкість, можливість поєднувати у собі не лише розважальні водевільно-мелодраматичні тенденції, але й елементи сатирично-побутової комедії. Це помічається, передусім, у зміні естетичних засад комізму, в якому посилюється оцінювально-аналітичне спрямування, тональності самого сміху, який передає авторське іронічно-пародійне ставлення до сталих водевільно-мелодраматичних схем, у сюжетній будові самих жартів, у наявності дворівневого конфлікту, зовнішнього та внутрішнього, у зміні засобів сатиричної типізації, а саме: у використанні гіперболи, гротеску, в авторському зображенні дійсності, відсутності однозначно позитивного героя тощо.

Список використаної літератури

1. Барановская О. Смех сквозь грезы / Ольга Барановская // Докса: [збірн. науч. пр. з філософії та філології]. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008. – Вип. 13. – С. 21–26.
2. Васильева С. С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии ХХ века: Поэтика сюжета: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 «Русская литература» [Електронний ресурс] / Светлана Сергеевна Васильева. – Волгоград, 2002 – 208 лист. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/chekhovskaya-traditsiya-v-russkoi-odnoaktnoi-dramaturgii-xx-veka-poetika-syuzheta>.
3. Володський А. «На бідного Макара...». Жарт на 3 дії / А. Володський. – К.: Друкарня 1-ої Київської Друкарської Спілки, 1910. – 64 с.
4. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ – начала ХХІ века: учеб. Пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 280 с.
5. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб.: Акад. проект, 1997. – 123 с.
6. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: аспекти родо-жанрової динаміки: [монографія] / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
8. Сахновський-Панкєєв В. О. Мистецтво комедії / Володимир Олександрович Сахновський-Панкєєв. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.

9. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ ст. / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.

10. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа]; под. ред. Н. Д. Тамарченко. – 2-е изд., стер. – М.: Академия, 2012. – 256 с.

11. Тиме Г. А. У истоков новой драматургии в России (1880 – 1890-е годы) / Г. А. Тиме. – Л.: Наука, 1991. – 150 с.

12. Федь Н. Жанры в меняющемся мире / Н. Федь. – М.: Сов. Россия, 1989. – 544 с.

13. Франчіч М. Депутат. Жарт на три дії з міщанського побуту / М. Франчіч. – Полтава: Електрична друкарня Г. І. Маркевича, 1911. – 35 с.

14. Фредро А. Свечка погасла. Два шрама / Александр Фредро. – М.: Гос. изд-во «Искусство», 1957. – 95 с.

15. Чадович В. А. Стилізація сюжету п'єси І.П. Котляревського «Москаль – чарівник» у драматургії Ю. Федьковича та С. Воробкевича. [Електронний ресурс] / В. А. Чадович. – Режим доступу: <http://govuadocs.com.ua/docs/2945/index-539900-1.html>.

16. Шахматова Т. С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии ХХ – начала ХХІ веков: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Сергеевна Шахматова. – Казань, 2009. – 210 арк.

17. Carrol N. O dowcipach / N. Carrol // O komizmie: od Arystotelesa do dzisiaj. – Gdańsk, 2011. – S. 501–505.

18. Cohen T. Dowcipy. Filozoficzne rozważanie o dowcipach / T. Cohen // O komizmie: od Arystotelesa do dzisiaj. – Gdańsk, 2011. – S. 481 – 500.

Стаття надійшла до редакції 11.03.2014

G. K. Kostenko

MODALITY OF SATIRICAL AND DOMESTIC COMEDY IN UKRAINIAN DRAMA JOKES LATE XIX - EARLY XX CENTURY

In the early XXth century the esthetic bases of comism changed in the Ukrainian cultural space. The satirical, ironical, parody modality became more and more obvious in the Ukrainian dramatic jokes. The elements of metadrama, genre autoreflexion, theatric selfparody are seen. We'll take a look at the Ukrainian dramatic jokes having common communicative tendencies with satirical and family life comedy in our article.

At the end of XIXth and in the first third of XXth centuries the dramatic jokes showed their genre flexibility and the opportunity to match not only the entertainment of vaudeville-dramatic tendencies, but also the elements of satirical-domestic comedy. First of all it's noticed in the change of comism esthetic base, in which estimating-analitical direction is strenghened, in laugh tonality, which transfers author's ironical-parodical attitude to the settled vaudeville-metodramatic schemes, in the joke plot structure, in the existence of double level conflict, both external and internal, in the satirical type method change: hyperbola use, grotesque, original reality presentation, the absence of a certain positive character etc.

Keywords: *dramatic joke, autoreflexion, comism, autoreflexion, satirical types, metadrama.*