

ЖАНР ТРАГІКОМЕДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ КЛАСИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ

У статті йдеться про визначальні жанрові особливості трагікомедії та обґрунтовано доцільність уживання цього жанрового визначення щодо низки українських п'єс, традиційно трактованих як комедії чи мелодрами.

Ключові слова: жанр, трагікомедія, українська трагікомедія, комедійна трагічність, трагічна комедійність, своєрідність, моральний ідеал.

Larysa Moroz. The genre of tragicomedy in classical Ukrainian drama

The paper focuses on the basic genre parameters of tragicomedy and substantiates the use of this genre definition in respect to a number of Ukrainian plays traditionally treated as comedies or melodramas.

Key words: genre, tragicomedy, Ukrainian tragicomedy, comic tragedy, tragic comedy, peculiarity, moral ideal.

В історії української літератури особливим стає жанр “трагікомедія”, зразки котрого часто трактують як “комедію”, а інколи як “мелодраму”. У літературі й театрі “вільних націй” трагікомедія містила доволі значний заряд іронічності – у сенсі певної зверхності автора не лише до створених ним персонажів, а й до зовнішніх обставин, до самих життєвих принципів, що осмислюються ним у п'єсі. Хисткість морального ідеалу й загалом моральних норм наростає в XIX ст., за епохи позитивізму. Невипадково писав дослідник, і не один, про “велику душевну драму <...> яку переживають не окремі особистості чи навіть народи, а все культурне людство. Ідеться, мабуть, про докорінну зміну світосприйняття й цілковите переосмислення ідеалів” [3, 129]. Для українського ж письменника внаслідок специфічних обставин актуальним і природнішим було співчуття до своїх персонажів, а у крайньому разі великий жаль із приводу спотворення людської сутності в особах, що його митець спостерігав у житті. Українська трагікомедія, отже, – це не механічне поєднання елементів трагедійних і комедійних, як може здаватися на перший погляд, і в тому полягає її своєрідність.

Трагікомедія вважається жанровим породженням не так суто театральним, як епох соціальних криз, тобто непевності, хисткості в житті суспільства, що для особистості обертається розмиванням усіх норм і традицій, зрештою, внутрішньою дисгармонією. Коріння трагікомедії дослідники знаходять іще у грецькій античності – у драматургії Еврипіда. Далі, як уважається, уперше вжив цей термін Плавт, пояснюючи, що в його комедії “Амфітріон” діятимуть боги: для них до того місце було лише у величному жанрі – трагедії. Складнішим бачив явище Аристотель, ведучи мову про трагедію “подвійної структури” і припустимість (можливість) трагедії зі щасливим фіналом. Чи ж механічним було таке поєднання? І якого характеру воно набувало надалі?

Трагедокомедія – так визначив Т. Прокопович жанр своєї п'єси “Владимир” (1709), художньо реалізуючи барокові антиномії “високого” і “низького”. Правила класицизму, який “надходив”, заборонятимуть появу їх у межах одного твору. А тимчасом драматург виводив на сцену величну постать князя київського Володимира в період його напружених розмірковувань щодо прийнятності християнської віри для його держави та недолугих жерців, котрих письменник і водночас професор-теолог мусив усіяко висміювати. Тут відбувалося зіткнення не лише естетичне, а й ідеологічне. Красномовним свідченням “закритості” українського матеріалу для світової думки стає відсутність згадки про цей неординарний твір, наприклад, у книжці видатного англо-американського літературо- й театрознавця XX ст. Е. Бенлі. У монографії “Життя драми” він

зазначає: “У всіх книжках з історії драматургії 1731 рік згадано як поворотний пункт, тому що цього року оприлюднено п’єсу Джорджа Лілло “Лондонський купець, або Історія Джорджа Барнвеля”, – твір, як тут сказано, слабкий, – але який “поклав початок новому жанру – нетрагедійному й некомедійному. Лілло справив вплив на Дідро й Лессінга, а через них – на театр усього західного світу” [1, 352-353].

Е. Бентлі зосереджує увагу на двох, як він вважає, “найвдаліших” різновидах трагікомедії: “трагедія зі щасливим фіналом” і “комедія з нещасливим фіналом” [1, 355]. Серед перших дослідник убачає “останні романтичні п’єси Шекспіра”, “Іфігенію в Тавриді”, “Фауст” Й. Гете, “Принц Гомбурзький” Г. фон Клейста. Серед другої групи – “Дика качка” Г. Ібсена, “Неприємні п’єси” Б. Шоу (“Свята Іоанна” та ін.), “Шість персонажів” та “Генріх IV” Л. Піранделло, п’єси А. Чехова (зокрема “Вишневий сад”), “Чи той солдат, чи цей” і “Махагони” Б. Брехта, фільм Ч. Чапліна “Мсьє Верду”, п’єси “В очікуванні Годо” С. Беккета і “Стільці” Е. Йонеско. Б. Шоу вважав трагікомедіями більшість п’єс Г. Ібсена, в яких діють “люди, що втратили надію й помирають безславно, мертві чи забуті, витиснуті з життя й такі, що розмовляють із привидами минулого, усі вони належать комедії” [17, 522-523]. До цього жанру Б. Шоу зараховував і “Плоди просвіти” Л. Толстого [17, 524].

Видозміни, які впродовж століть відбувалися з жанром та із сутністю трагікомічного, заслуговують на спеціальне дослідження, зокрема те, що поєднання трагічних і комічних персонажів, ситуацій, інших елементів структури п’єси не тотожне вираженню трагікомічного світосприймання через усю тканину твору та його емоційний світ, його пафос. Таке світосприймання пов’язується з відчуттям відносності моральних критеріїв. Та й не лише моральних, а й – значною мірою – естетичних. Ідеться не лише про безліч нюансів комічного світовідчуття, особливо за умови наростання елементів іронії (яка також має надто різноманітні ступені й нюанси). Справа ускладнюється співвідношенням комічного і трагічного. Адже не таке вже й рідкісне явище – зміна функцій комічного елемента, коли вона, за виразом Е. Бентлі, “прямо протилежна функції комічної розрядки, оскільки він (елемент комічного. – Л. М.) сприяє ще більшому згущенню похмурої трагічної атмосфери” [1, 382]. Дослідник наводить доволі несподіваний, навіть парадоксальний приклад: “Польський критик Ян Котт характеризував “Короля Ліра” як гротескную буфонаду в дусі бекетівського “Ендшпіля” [1, 382]. Утім для таких підходів до славної трагедії існують підстави, зокрема, у першій дії, та й у подальшому розвитку сюжету також. “Те, що він називає гротеском, – коментує Е. Бентлі, – становить собою, за мою термінологією, трагікомедію сучасного типу – “комедію з трагічним завершенням”. Водночас у цьому воістину гігантському та багатоплановому шедеврї існує й елемент примирення <...>, який зближує його з другим типом трагікомедії – “трагедією зі щасливим фіналом”. Будучи, можливо, найвеличнішою з трагедій, “Король Лір” містить зародки обох типів трагікомедії” [1, 382]. Елементи таких співдій Е. Бентлі бачив також у п’єсах Г. Ібсена “Привиди” та Л. Толстого “І світло в темряві світить”, у кінофільмі Ч. Чапліна “Великий диктатор”.

“Мартин Боруля”, п’єса І. Тобілевича 1886 р., не надається до простолінійного зіставлення з “Королем Ліром” В. Шекспіра. Хоч і незіставні рівні їхніх персонажів та масштаби подій, однак існує й дещо подібне. Адже Боруля не лише формує взаємини зі своїми дорослими дітьми, а й намагається вплинути на їхнє майбутнє, зрештою, страждає, оскільки не може домогтися справедливості й навіть захистити свою гідність. В основі його колізії лежить серйозніше протистояння – не з власними дітьми (хоча ворогування з нащадками, безперечно, стає однією з найбільших трагедій

загальнолюдського змісту), а з бездушною державною бюрократичною машиною, в якій вирішальну для долі людини (і не однієї людини) роль може відіграти одна літера.

От як написав С. Єфремов про цю, за виразом ученого, “неначебто веселу комедію” у книжці “Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич)” (К.; Ляйпціг, 1924): “<...> Адже ж у цього “слабого на дворянство” мономана чутно воістину трагічні нотки, що дають його слабості зовсім-таки невеселий вигляд” [4, 385]. Наводячи фрагменти тексту Борулі (“що не всякий на них крикне: “бидло!”, “теля!”, “як тяжко хлопом быть, усіх бояться, усіх лічить вищими від себе” тощо), дослідник коментує: “Тут справді голосіння чутно <...>. Міщанська (у розумінні – крайньо дріб’язкова – Л. М.) трагедія, скажуть, дурниця! Так, дурниця, збоку дивлячись, але Мартинові од цього не легше, бо з димом пішла у його мрія – шутка сказати! – цілого життя, та й оте “бидло” для його зовсім не дурниця, бо він на своїй шкурі “всього попробував” і знає, чим за наших обставин оте “бидло” пахне <...>. За цією комедією – трагедія розбитого життя стоїть <...>” [4, 386]. Наведене стосувалося тексту п’єси (не беручи до уваги реальних прототипів та обставин, які загрожували їм реальним новим рабством, тож трагедійна перспектива могла б вимальовуватися доволі грізно).

“Мартин Боруля”, вочевидь, п’єса другого типу – комедія із трагічним завершенням. Адже “дворянські папери”, власноручно кинуті героєм у вогонь, “горять червоно, як кров дворянська, горять!” [5, 367] – достоту катарсис трагедійний, очищення вогнем у буквальному сенсі. Проте драматург не задовольняється однією нотою: творить полілог, в якому звучать доволі різноманітні настроєві нюанси – від співчуття до відвертого комікування (останнє стосується чергової спроби Гервасія розповісти принагідно повчальну історію). І останні слова Борулі (мовби про власну реінкарнацію): “<...> Все згоріло, і мов стара моя душа на тім огні згоріла!.. Чую, як мені легко робиться, наче нова душа сюди ввійшла, а стара, дворянська, попелом стала. Візьми, Омельку, попіл і розвій по вітру!..” [5, 368]. І навіть це гірке примирення з нездоланими обставинами ще не фінал. Останньою сходиною в цьому багатоступеневому фіналі стає фраза одного з найнеоднозначніших персонажів п’єси – наймита Омелька: “І що б то було на цигарки віддати!” [5, 368].

Зрештою, справа не лише у фіналі. Герасим Калитка промовляє фразу: “<...> Краще смерть, ніж така потеря!” [5, 418], – і ридає чи то з тієї причини, що його одурено, а гроші й, отже, можливість придбати “земельку” втрачено, чи то з того, що його зняти з петлі й він не знає, що далі чинити. Цей перевернено-трагічний фінал трагікомедії І. Тобілевича “Сто тисяч” лише зупиняє нанизування сумних спостережень митця (у своєрідному пригодницькому сюжеті) за поступовою моральною деградацією рядового хлібороба, одержимого манією “приобретательства”. Навіть першопочатково правильна ідея економного господарювання набирає в Калитки викривлених, до гротеску, форм. Він і не замислюється над тим, що, заробивши (чесною, на початках, працею) грошей, міг би полегшити життя своїй дружині, зрештою, хоч трохи прикрасити побут. Тут він далекий від Борулі. Активність же Мартина Борулі в цьому плані призводить лише до зовнішніх змін у житті його сім’ї, смішних, але тільки на перший погляд. Адже він, прагнучи жити по-панському, як дворянин, ніколи не бачив, тож і не уявляє, як насправді живуть порядні, освічені, культурні люди цього соціального шару, такі як Котляревські, Квітки, Старицькі, Лисенки, Драгоманови, Косачі, Шептицькі, які їхні життєві принципи, цілі, пріоритети. Але до цих, останніх із зазначених, проблем драматург підступатиметься згодом. А тут він привертає увагу до інших, хоча й також важливих моментів.

Слово “смерть” щодо головного героя звучить і у фіналі п’єси І. Тобілевича “Хазяїн”: “Терентій Гаврилович одібрав повістку від смерті і скоро дасть

показаніє перед Богом” [6, 378]. Найвиразнішим трагікомічним елементом твору стає причина приреченості цього героя, яку майже афористично формулює його добрий приятель пан Золотницький у діалозі з Калиновичем:

З о л о т н и ц ь к и й. ...мені страшенно жаль Терешка, а разом з тим я ледве здержую гомеричний сміх, коли намалюю перед собою картину погоні за гусьми!

К а л и н о в и ч. Та Бог з ним! Такий тяжкий акт твориться в сім'ї, що трагічністю своєю переважає сміх!

З о л о т н и ц ь к и й. Воля ваша, а я не можу не підкреслити: у чоловіка двадцять дві тисячі кіп однієї пшениці, – ну і треба ж йому гнатись за гусьми, що скубли одну копу! [6, 370].

Усе літературознавство, іще від книжки С. Єфремова, цитованої вище, одностайно таврує Терентія Пузиря, який, утім, стає – чи вже став – не так “хазяїном”, як обслугою й навіть рабом “хазяйського колеса”. (Невипадковим видається вживання драматургом слова “хазяїн” і похідних від нього, а не суто українського “господар”, що містить позитив, оскільки коренево пов'язане зі словом “Господь”). Таврує з усіма підставами й аргументами, беручи за визначальні його ж таки вислови: “Так ви зробіть у Мануйлівці бідність” [6, 315], “Котляревський мені без надобності” [6, 324], – або ж сказане його дружиною, явно повторене за ним: “Ми <...> ніколи не знали, що можна, а чого не можна; аби бариш, то все можна” [6, 333]. Але тут під впливом класової ненависті втрачається почуття міри, слабшає і здатність побачити неоднозначність персонажа. Забувається навіть намір І. Тобілевича викривати лише “стягання для стягання”, а не *людину*, яка тим *знищується*. С. Єфремов уникнув особистості підходу, і не лише тому, що пам'ятав епізод із часу, коли він “особисто спізнався” з І. Тобілевичем: “Карпенко-Карий читав якось у гурті знайомих одну з нових своїх п'єс, якщо не помиляюсь – “Хазяїна”. Хтось із слухачів, либонь <...> Стешенко, завважив, що з технічного боку п'єсу так збудовано, що не розбереш, чи воно комедія, чи драма. “Ну, то що ж, – пам'ятаю, відповів автор, – нехай буде просто п'єса, та й годі” [4, 348]. Дослідник, навівши монолог Золотницького про “нещасну безводну хмару”, пише про “зерно розпаду і самознищення” “в отій нездатності до позитивної творчості”: “Та в тому, може, й трагізм членів цієї хмари, що вони, коли б навіть хотіли, не можуть дати цілющої води, не можуть спинити своєї мертвої сили <...>” [4, 371].

Логічно виникає підстава побачити трагічність постаті Пузиря також із другого боку – коли приходять право й потреба ділової людини дбати про своє власне підприємство (і суспільству, зрештою, від того буде користь). Адже в його особі гине енергійний менеджер: наголошено на його фанатичній самовідданості “хазяйству”. “Хазяйство або смерть – такий девіз!” [6, 371], – до цієї фрази лікаря драматург не дав ремарки-пояснення щодо інтонації, хоча від неї може залежати розуміння цілої п'єси.

Трагікомічні нотки своєрідно забарвлюють і дві останні п'єси І. Тобілевича – “Суєта” й “Житейське море”. У науковій літературі наводяться приклади трагікомічних ситуацій з оцих п'єс, жанр яких автор визначав як “комедію”. То сцени, пов'язані з приїздом Макара й Тетяни Барильченків до Петербурга – до сина Михайла, що одружений з донькою генерала, та й сам вислужив високий чин статського радника, але, за його словами, “нема смілості ввести своїх батьків, одягнених у селянську одягу, в залу. <...> Це холуйство, – я розумію, і от за всім тим мучусь: що скаже баронеса!” [7, 71]. Згадується момент повідомлення про “удар” (мабуть, інсульт), що стався із директором департаменту, в якому служить Михайло, і радісний наслідок тієї людської біди, адже для нього “одкриється вакансія директора” [7, 78]. І коментар Макарів: “Одному – горе, другому – радість, одному – смерть, другому – благополучіє і

почесті. <...> Чудне, незрозуміле життя людське” [7, 78]. У “Житейському морі” акторського життя згадують Степана Крамарюка, котрого Іван Барильченко називає “блазнем”, “справжнім королівським шутом (паяцем. – Л. М.) із класичної трагедії” [7, 141]. Лише й о г о гіркі слова готовий вислухати Іван, узагальнюючи: “Все життя людське – спектакль: трагедія, кумедія, мелодрама, і фарс, і оперетка – разом все; і мій спектакль – фарс – скінчився!” [7, 139].

Тимчасом усі згадані моменти, як й інші такого плану, стають переважно окремими зовнішніми знаками глибинної т р а г і ч н о ї к о м е д і й н о с т і внутрішнього змісту творів, про які йдеться. Адже в цивілізованій країні, у культурно розвиненому суспільстві було б (і є в сучасному житті європейських країн) лише позитивом, коли заможний селянин має можливість і бажання усім своїм дітям дати освіту. Однак у таких життєвих координатах, в яких перебуває сім'я Барильченків, ця обставина стає основою подальшого руйнівного процесу в усіх напрямках: роду, традицій, національної культури, самого мислення людей. Трагічно звучить монолог хлібороба Карпа Барильченка (старшого сина) у першій дії “Суєти”: “Нещасна земля, гірка твоя доля! Тікають від тебе освічені на твої достатки діти і кидають село у тьмі <...>. Хоч задушіться тут – нема їм діла. Вони чужі нам, а ми їм. Забрали все, що можна, від землі, виснажили гречкосія і покинули! Ані лікаря, ані ученого хазяїна, ані доброго адвоката – нікого нема в селі! Тільки вивчився: прощай батьківська стріха, прощай село навіки!” [7, 19].

По-своєму підтверджують слова Карпа його брати Петро й Михайло – “учені, інтелігентні”, як каже їхня сестра Василина: зуміли “вписатися” в чиновну систему. Ще один із братів – Іван, покищо “писар в запасі” (чиновник, але не потрібний), шукає гармонію душевну у праці біля землі. Віднайшовши її, остаточно вирішує йти на сцену, мріє докласти свої сили до вдосконалення театру. У його монолог укладає драматург своє розуміння та бачення театру як “священного храму” – то звучить серйозно-програмово.

Трагікомедія життя Івана розгортається в п'єсі “Житейське море”: ставши знаменитим актором, він не відчувається щасливим (“П'ятнадцять літ артистичної роботи витворили з мене штучну людину з розбитими нервами” [7, 82]). У його лексиконі немає таких понять, як “натхнення”, “радість творчості” тощо. “Ще поки ти на сцені, то ніби відчуваєш задоволення: публічність цікавиться тобою!..” [7, 82], – ці слова ніби викривають Іванову акторську нещирість. Насправді ж йдеться про те, що він як справжній митець надто багато сил і емоцій віддає своїм сценічним витворам, а натомість не отримує належної реакції глядача, тож натякає драматург на проблему непідготованості, естетичної невихованості глядача: “<...> Цікавляться не тобою, а тією істотою, яку ти на сцені твориш всіма своїми нервами і доводиш публіку до ілюзії. Ілюзії зникли – і ти один! <...> От тоді відчуваєш *суєтство* такої праці...” (курсив мій. – Л. М.) [7, 82].

Дещо спільне й водночас суттєво відмінне є в поведінці Мартина Борулі й Демка Пшінки: загальна ситуація в п'єсі М. Кропивницького “Чмир (Чумазий)”, сказати б, дзеркально-перевернута, усе відбувається ніби навпаки. Адже від початку Демко не тільки не прагнув якогось піднесення чи збагачення, а й розмірковував цілком розумно і критично: “Чим більш чоловік багатшає, тим дурнішим робиться... <...> мабуть, так та копійка ним овладає та опанує, що він як замакітрений робиться...” [9, 186]. Це його власні слова стосовно тих односельців – людей не бідних, але не надто порядних, які не платять йому за його роботу. Демко – першорядний бондар, але йому заборгувало чимало людей, які користуються його виробами і хвалять їх, а він тим часом живе у злиднях. Один із таких – Сильвестр Конаш, “багатий хазяїн, одставний унтер-офіцер” (як сказано зі списку “лицедіїв”) – визнає, що винен Демкові

чимало грошей, які, утім, для нього, Конаша, дрібниця (“Я таку суму можу жбурнути старцеві” [9, 188]). Натомість Демкові платити не хоче, нагадуючи, що він, Демко, має “копитал в руках” – його ремесло: “При вашім скуствії (тобто мистецтві – високо оцінює майстерність бондаря. – Л. М.) так можна он які копитали <...>” [9, 188].

Демкові несподівано випадає доволі значна спадщина померлого в Києві брата, яку він сприймає як багатство неймовірне, що не закінчиться ніколи, і з ним стається саме те, про що він казав. Далі відбуваються пригоди героя, які дещо нагадують авантюри Калитки: підбитий спритним лавочником Овсієм Вареником, Демко вирішує разом із ним розгорнути “кумерцію”, тобто “записатися” в купці, придбавши лавку, винний погріб тощо. Але неписьменного, ще і схильного до чарки Демка легко обдурює й начисто обкрадає шахрай Вареник – “посеред білого дня”. Демкові фінальні вигуки, неначе голосіння: “Все, все прахом пішло! Немов у сні все те проминуло. Знов злидень, знов Вареників попихач. Всі відцурались...” [9, 233], – нагадують причитування Мартина Борулі. Та, як і Мартин, він усе ж має підтримку. Син Зінько, вибачивши його нещодавнє самодурство, повертається до нього зі словами справжнього християнина: “Ні, тату! Бідний той, що в болоті сидить; а чоловік, доки на ньому хрест, – не бідний!” [9, 233]. Тут смішне й серйозне поєднано в доволі складних пропорціях. Та і сміх у творі з елементами сатиричного висміювання, гіркий, що дає підстави вести мову про трагікомічність.

У спадщині М. Кропивницького існує ще ціла низка “несмішних комедій” або ж трагікомедій: “На руїнах”, “Супротивні течії”, “Мамаша”, “Голомозий”, “Дійшов до розуму”. Сам письменник визначав як “трагікомічний етюд” жанр своєї одноактівки “Лихо не кожному лихо, іншому й талан”. Трагікомічну ситуацію бачить А. Новиков у комедії “На руїнах”, де, “з одного боку, відбувається торг між представниками сільської буржуазії за залишки колишнього благополуччя дворянина Смородина, а з другого – останній залишається цілком розореним”. Дослідник веде далі: “Промовистим свідченням подання трагічного як смішного є також смерть глитає Тихона Кирпи у скрині з грішми (“Старі сучки й молоді парості”)” [12, 271-272].

П’єса І. Франка “Учитель” (1893), визначена автором як “комедія”, – це, принаймні в межах її сюжету, трагедія без трагічного фіналу. Сюжет сповнено драматичним напруженням уже від першої сцени, і напруження щодали підсилюється, набуваючи ознак трагічності (уже під кінець першої дії стає відомо, що головний герой не просто “покашлює”, як сказано у списку дійових осіб, а кашляє кров’ю – хвороба, яка викошувала молодих і завзятих інтелігентів). Тридцятип’ятирічного вчителя Омеляна Ткача увосьме “переносять” на нове місце роботи. Виходить, що між тими “перенесеннями” в середньому минало менш як два роки, – умови для педагогічної роботи мало придатні. “Діється в глухім гірським селі в наших часах” [15, 65], – повідомляє драматург, додаючи значного відтінку абсурдності показаного. Виявляється, що тут не потрібний учитель ані мешканцям села, ані, тим паче, війтові та його “соратникові” Вольфу Зільберглянцу – орендареві й лихварю, які вправно використовують неписьменність селян і, обдурюючи їх, здобувають собі статки. Звичні способи впливу вони застосовують і щодо вчителя: наклепи, провокації, погрози. Фізично слабкий Омелян виявляє неймовірну внутрішню силу, доводить своє незламне почуття професійного обов’язку (його гуманізм і турбота про селянських дітей – самі собою зрозумілі). В останній дії здається, що все вже налагодилося, учитель успішно проводить іспит і учні показують, що таки чогось навчилися... І раптом – звістка про нове “перенесення” його у ще глухіший, найдальший закуток... (Вочевидь, віт помстився йому за непіддатливість). Неначе смертний вирок непокірному героєві...

Цей твір дослідники постійно розглядали як драму. “Проста й характерна для тих часів історія, – зазначав З. Мороз. – Але Франко не тільки помітив її, але й показав, наскільки драматичною насправді вона була <...>. Так, саме глибоко драматичним <...> постає перед глядачем становище головного героя п’єси “Учитель”. Та й загалом, хоч у цьому творі і є ряд справді комедійних положень та дуже виразні елементи комічного у засобах зображення окремих персонажів, домінує у ньому все ж, так би мовити, тон суворо драматичний” [10, 412].

“Чистих” жанрів не існувало за будь-якої доби, навіть за часів класицизму з його нормативною поетикою, оскільки й найвиразніші зовнішні ознаки певного жанру не виключають наявності тонких внутрішніх нюансів, притаманних іншому жанрові й непомітних для поверхового погляду. Завдяки таким особливостям в українській драматургії другої половини XIX ст. драма в багатьох випадках, як зазначалося у праці З. Мороза “Проблема конфлікту в драматургії”, виконувала функції трагедії. Існують і зразки з ознаками всіх трьох жанрів – драми, комедії, трагедії.

В особливих поєднаннях трагедії й комедії виникає, в одних випадках, як ішлося вище, *трагічна комедійність*, у других – *комічна трагедійність*.

Беззаперечність визначення жанру п’єси М. Старицького “За двома зайцями” як комедії дещо захитується (так само щодо її основи – п’єси “На Кожум’яках” І. Нечуя-Левицького, в якій смішного ще менше) унаслідок уважнішого погляду на Проню Сірко (“Сєркова!” – наполягає вона), обдурену нареченим-“душкою”. Ще серйознішою виявляється проблема цієї людини – не надто розумної, але й не злої, принаймні не носія зла, у зв’язку з тим, що вона вхопила лише кілька зовнішніх штрихів зі світу культури, відмінної від світу “мужви” (і впевнена, що більше нічого не потрібно) за три місяці в “пенсіїоні”. З усього тексту п’єси (й особливо з тексту й поведінки авантюриста Голохвостого, через якого ця тема подається у гротескно-клоунському стилі), без перебільшення, трагічною постає проблема освіти й наявності освічених людей у країні. І не лише через мовний суржик, яким послуговуються й персонажі, котрих автор висміює, адже проблема в цілому ладі (неладі!) їхнього мислення.

“Комедія на 4 дії” Т. Сулими “Дячиха” (написана 1888 р., опублікована 1908 р.) була насправді трагедійним зображенням “злиденного, брудного та гіркого до сліз життя родини дяків”, за словами тижневика “Дніпрові хвилі” 1913 р. щодо вистави, в якій головну роль зіграла сама авторка. П’єса своєрідно розвиває лінію А. Свидницького, роман якого “Люборацькі” було опубліковано в Галичині за два роки до її написання, хоча, “закинута долею в одне з сіл Катеринославщини, Т. Сулима, мабуть, на ту пору не була знайома з “Люборацькими” (“Зоря” попадала на Наддніпрянську Україну в обмеженій кількості)” [13, 14]. Адже “письменниця порушила актуальну на ті часи тему морального занепаду і матеріального зубожіння дрібного сільського духовенства” [13, 14].

В ідеалі духівництво мало би бути тим, що нині звуть інтелігенцією, тобто тими, хто несе людям духове світло, ширить освіту, підносить культурний рівень суспільства, – і таким воно в Україні, ще до останньої чверті XVIII ст., переважно було. Та й матеріально – не бідувало аж надто, адже завжди люди різних соціальних станів цілком добровільно несли до церкви щедрі пожертви, кожен відповідно до своїх можливостей. Вочевидь, уже нові часи принесли “дуже поширений звичай об’їжджати двори прихожан – ільнувать – для збору примусово-добровільної данини натурою” [13, 14], – і то тоді, коли натуральний обмін як особливість економіки певного історичного етапу в розвинених країнах уже відійшов у минуле.

У п'єсі "Дячиха" розгорнуто показано один день із таким виїздом дружини сільського дяка, невибагливого, тихого, майже безсловесного. Випрошує вона ніби з добрими словами, насправді ж ані для кого Дячиха не має жодного доброго слова, навіть у своїй родині. Водночас її користолюбство й лицемірство мають свої грікі причини. Адже в щоденній боротьбі за існування вона не має на кого сподіватися – ані на чоловіка, ані на сина – 20-літнього недорікуватого недоучку-бурсака, чиє одруження з простою дівчиною й небажання навчатися далі її не тішить. А її донька, сліпа на одне око, у свої 22 роки не має надій на шлюб, бо за нею, з такою вадою, хочуть посаг аж у 50 карбованців – цілий скарб, якого не мають батьки. Тож безрезультатні, по суті, намагання Дячихи хоч якось скористатися привілеями для осіб духовного стану викликають не так осудження, як співчуття, вносячи до твору нотки трагікомедії. Ті нотки звучать і в характеристиці інших персонажів: "Справді трагікомічною і разом з тим зворушливою є сцена, де дяк із сином, спекавшись хоч на кілька годин обридливої дячихи, "чаркуються і цілуються", виливають душу один перед одним та скаржаться на каторжне життя" [13, 14].

І. Франко був одним із тих українських письменників, які розвинули традиції сатири Салтикова-Щедріна, – її сміх, порівняно з гоголівським, звучав ще з більшою силою справді трагічного обурення. На рівні аналізу національної ментальності порівняльну характеристику давав І. Франко у статті про письменника: "<...> Коли гумор українця більше погідний і попри всій їдкості та остроті більше гуманний, гумор великороса остається понурий та терпкий навіть там, де вибухає голосним сміхом. І коли в українця крізь сміх видніються сльози, в великороса видніється гнів" [16, 127].

У п'єсі І. Франка "Рябина" виявляється схильність письменника до переосмислення фольклорних образів, до іронії, фарсових засобів, часом навіть до ексцентрики, гротеску. Серйозне і смішне, отже, тісно поєднано. У трагікомедії "Рябина" е к с ц е н т р и ч н і с т ь проглядає і в окремих сценах, і в характеристиках персонажів, і навіть у способах розв'язання конфлікту. І саме висміювання Рябини драматург здійснює способом доволі ексцентричним, вдало використовуючи прийом образного переосмислення слова, що має прямий зміст, і навпаки, буквальне витлумачення слова з переносним значенням. Тут автор переосмислив "народне вірування, відоме під назвою "казибрід": "<...> Казибрід – той, хто перешкоджає. Перешкодити зловживанням віта Рябини і писаря Качуркевича, викрити шахрайство і несправедливість через символічну картину заковування дерева рябини ланцюгом – така основна роль протестанта Казиброда в п'єсі" [11, 133]. Панас Казибрід (у другій редакції п'єси) оковує ланцюгом дерево рябину зі словами: "Позиваю до пана Бога найбільшого кривдника і грабівника в нашій селі" [14, 130]. Ця метафора, закорінена у стародавніх народних повір'ях, створює в контексті п'єси комедійне забарвлення соціальної критики й викликає в пам'яті гірку іронію Шіллера в обігруванні деталі, через яку він показує трагедію поневоленого народу: Вільгельма Телля заарештовують через те, що він не вклонився вивішеному на стовпі капелюхові фохта. Стражники старанно виконують бузувірський наказ, хоча глузували з нього, говорячи, що кланятися порожньому капелюхові не дивно для тих, хто звик кланятися порожній голові.

П'єсу досить докладно й у різних аспектах розглянуто в численних працях, а у книжці Р. Кирчіва [див.: 8] здійснено порівняльний аналіз двох редакцій твору. Однак всі (слухні) спостереження підпорядковуються єдиній меті: довести, що друга редакція глибша, переконливіша, правдивіша, навіть смішніша, – досконаліша, бо була наслідком підвищення драматургом вимогливості до себе. Проте насправді дві редакції твору р і з н і, передовсім за жанровою природою. Друга редакція "Рябини" тісно пов'язана з традицією

східноукраїнської реалістичної сатиричної комедії. Перша ж тяжіє до притчі – повчальної історії, художні можливості якої, як відомо, визначаються ефектом не так зображення, як вираження певної думки, до того ж дійові особи не мусять подаватися як характери, оскільки вони постають не як об'єкти художнього аналізу, а як суб'єкти етичного вибору.

Суть твору в першій редакції (1886) повчально-викривальний: про те, як Клим Казидорога (скривджений вїтом) за підтримки громади (так само скривдженої) провчив вїта Кирила Рябину і змусив його зрєктися вїтївства, зумів викрити махінації писаря Семена Перуна. У розгортанні такого сюжету акценти розставляються через умовності, здавна утверджені народною традицією, повір'ями й прикметами, усталеною фольклорною образністю, тому загальнозрозумілі. Писаря, наділеного ім'ям грізного язичеського бога, бояться, однак ознакою великих змін виявляється глузування Казидороги з нього: “Люди добрі, гляньте ви на те опудало! Доки ви ще дасте такому поганцеві над собою орудувати?” [14, 83]. Лише після цих слів (повалення “язичеського бога”?) подає свій вирішальний голос “Громада” (так в умовній системі твору названо гурт селян), яка до того, вислуховуючи скаргу Казидороги про вїтові знущання, промовляла дипломатично-однотонно: “говорїть дальше”. Дїя п'єси відбувається у “святomu місці” – на цвинтарі перед церквою. Основними висміювачами “окутого Рябини” стають діти, які зграйкою бігають по селу й наспівують глумливу пісеньку: “Ой не єсть то старшина, а найстарша скотина”. Викриває злочини Рябини перед громадою його дружина, бажаючи тим повернути собі чоловіка – такого, що гідний був би людської поваги. Отже, значну роль у розгортанні й розв'язанні конфлікту відіграють принципи народної етики.

Використовуючи засоби фарсу, що походить зі старовинного народного балаганного театру, І. Франко підносить найбуденніший життєвий матеріал до узагальнення на рівні загальнолюдському, підводячи до морального підсумку: от що може зробити безконтрольна влада з непоганої загалом людини, в якій нерозвиненими залишилися й совість, і душа, й інтелект. А це і виявляє ті самі властивості *притчі*, що їх роз'яснював ще Гегель: “<...> Вона бере події зі сфери звичайного життя, але надає їм вищого й більш усезагального сенсу, ставлячи своєю метою зробити зрозумілим і наочним цей сенс із допомогою повсякденного випадку...” [2, 100-101].

У деяких діалогах комедії парадоксально звучить несподівана гра слів. Від самого початку автор налаштовує читача / глядача на іронічно-глузливий лад розмовою:

П е р у н. Пане начальнику, та то він против вас громаду бунтує.

Р я б и н а. Що? Против мене?

П е р у н. Авжеж! Хіба не чуєте: і про поле згадує, і про честь? Здурів старий! [14, 80].

Догідливий писар і в гадці не мав принизити свого начальника й благодійника, він хотів наголосити, що скарги Казидороги на те, що Рябина “нібито” потоптав його честь, віднявши в нього поле, безпідставні. А виходить навпаки: ім'я Рябини не сумісне з таким поняттям, як честь.

Гротескно-карикатурним стає “з'ясування” взаємин Рябини з “вищою владою”. У першій редакції промовляє сам Рябина: “А що бо то й справді, чи я хлоп, чи ні? Чи я господар, чи ні? Чи я начальник громадський, чи ні? Мене судити? Мені покуту завдавати? Мені криміналом грозити? О, не дїждете! Не такий ще я остатній, щоби вам піддатися! Кирило Рябина поржондний вїт на всі села!..” [14, 105]. Процитований частково монолог побудований за принципом народної сатиричної пісні чи казки, триразовими повторами (з наростанням “вагомості” фактів) кожної думки. Він завершує гостру сцену викриття Рябини громадою, а на кінець – діалогу вїта з писарем, який відмежовується від усіх викритих

махінацій, тобто продає його, використавши. І виявляє цей монолог увесь драматизм становища наївного й темного мужика, який боїться й уважає себе вищим за своїх односельців, сприймаючи всі панські подачки як вияв поваги й довіри, визнання його “своїм”, а насправді стає жалюгідною маріонеткою в руках багатих і хитрих. Із погляду, отже, причинно-наслідкових зв'язків цілком логічним і переконливим стає дальше розгортання подій – поступове прозріння Рябини, перехід його від протиставлення себе громаді до пошуків свого місця в ній, і фінал твору.

Притчевий характер першого варіанта “Рябини” робить можливим розгортання сюжету з небагатьма персонажами, у системі умовностей, зрозумілих для того, хто знайомий із принципами народної етики.

У другому варіанті твору (1893) причинно-наслідковий ланцюг подій ближчий за свою “конструкцію” до традиційного драматургічного ходу: здирство вїта як один із виявів здирства в масштабі державному, усезагальної соціальної несправедливості мусить бути викрите й покаране. Сатира в низці моментів переростає у гротеск, а подекуди художня умовність твору відтіняється відвертою публіцистичністю.

Прикметною у плані всього зазначеного виступає сцена-діалог Рябини й писаря в “канцелярії громадській” (друга редакція, 1893 р.). Громада в цьому участі не бере, незважаючи на поширення цілого конфлікту до взаємин вїта з громадою, але вона тут і не потрібна, бо соціальний зміст діалогу виявляється ширшим за рамки інтересів саме цієї громади. Рябина виглядає як чоловік більш-менш розсудливий, котрий наче й усвідомлює, що писар веде його кудись на “слизьке”, але ж не має сили опиратися тим спокусам, бентежить його лише страх перед можливим покаранням: “А ти знаєш, що ми отсе вже півроку податки без табелії до уряду відвозимо. Не знаю, як се вони досі се приймають”. На що писар каже: “А я знаю як!” – і то звучить натяком на те, що в “уряді” такі самі махінатори, яким вигідна щонайбільша плутанина в документації. Ось дальший “контраргумент” писаря на страхи вїта: “Дитина ви, пане начальнику, ось що я вам скажу. Не привикли до промислу, до спекуляції” [14, 136]. Слово “спекуляція” вжито тут у його первісному значенні – торгівля, біржова угода, розрахована на легку і швидку наживу. І саме так сприймається Рябиною, що виявляє свою непідготованість до суперхижацького господарювання.

Дальше розгортання діалогу остаточно розставляє всі економічні, ідеологічні, соціальні акценти:

П и с а р. Смійтеся з того! (*Наливає.*) Ваше здоров'є! (*П'є.*) А я вам кажу, що вам ані крихітки нема чого боятися. Такий порядний начальник, як ви! Пан староста вас любить, пан комісар також, пан постенфірер у вас як дома, в раді повітовій вас шанують. <...> За що вас хвалять? <...> За ваші заслуги, пане начальнику! Ось що. Бо де є кращі порядки в селі, як у вас? Де більший дохід з пропінатії? Відки більше кар польових та лісових до каси йде? Відки більше людей у криміналах сидить? Куди частіше комісії провізоріальні їздять? Де частіше ліцитації ґрунтів відбуваються? Де виборці точніше при всяких виборах за того голосують, на кого пан староста каже? Ніде, як тільки в Нестаничах... [14, 136-137].

Жодного образного прийому, та й нічого смішного немає в наведених словах – вони вражають самою своєю неприкритою, страшною правдою. Це вже не лише сатира, а й відверта публіцистичність, що підтверджується далі словами Олекси: “Досі ми були темною робучою худобою, а тепер хочемо бути людьми” [14, 151]. І навіть словами, які наводить інший селянин, Грінчук: “<...> Вїт до тебе йде, присяжний до тебе йде, здекуційник до тебе йде, шандар до тебе йде, комісар до тебе йде, дорожник до тебе йде, професор до тебе йде. А кождий каже: дай! А ніхто не каже: на!” [14, 150]. Наведені слова також постійно цитуються в дослідженнях, але ніколи не роз'яснюється, що вони не

грінчукові, що ним вони подаються у вигляді іронічно-перевернутому. Адже то він розповідає притчу про селянина, якому все це каже орендар, нібито зі співчуттям і нібито з бажанням зарятувати його від усіх тих “неприємностей” – мовляв, “нащо тобі ґрунт і хата”, адже “як ти мало ґрунт і хату, то вся біда тебе чіпалася”, “а у мене тобі сто раз ліпше”: “В яму влізеш, там тобі тепло. На піч ляжеш – і там тобі тепло <...>” [14, 150-151]. Так *зротеск* стає *трагічним*.

Сатира, за найстислішим визначенням, – це саме той “різновид комедійного”, який містить найбільшу інформацію про негатив, аж до абсолютного зла, – задля його викриття, знищення сміхом. І в цих варіантах сміху немає місця для жалю, для поблажок; коли ж такі нюанси з’являються, виникає трагікомедія. Вище йшлося, зокрема, про трагікомедію І. Тобілевича “Хазяїн”.

Одноактівка І. Франка “Майстер Чирняк” (1894) приховує одразу кілька комедійних суперечностей як зовнішнього, так і внутрішнього плану. До внутрішніх належить нездатність шевця Чирняка зрозуміти логіку своєї ж поведінки: він і не любить, ледве терпить свій рід занять, і водночас усіма силами намагається зберегти його, нав’язати всім. Усім, окрім свого сина, якому бажав “ширшого світу”, бажав бачити його адвокатом, а коли й у “натуральних науках”, то – професором, тобто людиною шляхетного суспільного стану. Коли ж син захотів стати “шевцем з ширшим поглядом”, відцурався його з тієї єдиної причини, що син учинив по-своєму. Це конфлікт суб’єктивних застарілих уподобань, звичок і об’єктивних нових тенденцій соціального розвитку. За уявленнями Чирняка, неприємні для нього соціальні зрушення відбуваються через знецінення звичних етичних норм. Причини, з яких занепадає “чесне ремесло”, на його думку, прості: “Всьому винно зопсуття! Деморалізація! Нові моди раз у раз” [15, 200]. А оскільки все це, мовляв, принесене ззовні, різними Медлінгами, то з ними можна й варто боротися – ще один поворот у його мисленні – за допомогою указів, заборон. І насамперед “всім отим фабрикам заказати раз назавсідги вступ до нашого краю”, а коли треба буде, то... змінити “до дідьчої мамі”, конституцію – “лиш те змінити, що для нас шкідливе” [15, 201].

Протиприродні, аж до зловісності, амбіції Чирняка своєрідно відлунюють у розумуваннях “заприсяглого знавця” Цимбальського й газетяра (в І. Франка – редактор) “у золотих окулярах” Шпіцкопфа. Уже із самої своєї появи запитаннями до Чирняка й коментарями до його елементарних відповідей вони демонструють дивовижну “логіку” мислення, несусвітні повороти якого розкривають механіку творення кліше преси. З такої простої обставини, як болото на дорозі, Шпіцкопф блискавично вибудував широкоосяжну констатацію: “В протягу останніх десяти літ великий упадок ремесла” [15, 195].

Наступне запитання: “скільки смоли потребують на рік?” – висловлене з багатозначним виглядом, дещо розчаровує Чирняка. Але Цимбальський видає таку інформацію про “діяльність” свого статистичного бюро, ставлячи в один ряд речі неспівмірні, несумісні – не лише деякі з них і між собою, а й зі статистикою як родом знань, через що починають розмиватися орієнтири, заплутуються критерії суспільної корисності тієї чи тієї діяльності.

Драматургічна майстерність Франка-сатирика виявляється в тому, як на мінімальній площі, у небагатьох коротких діалогах він розгортає сцену, вірогідну у плані життєвому, побудовану так, що в художньому розв’язанні її формується сатирична концепція.

Природно, що від запитань до хазяїна члени комісії переходять до опитування робітників. І тут повторюється щойно застосований прийом. Виявляється безпорадність газетяра, якого не рятують професійні навички. Цимбальський у ролі спеціаліста приступає до робітника Мартина із запитаннями щодо шевської технології й підраховує, у скільки хвилин – годин – робочих днів протягом року можуть вилитися витрати часу, якщо висмикнеться дратва через те, що

не зав'язано гудз (тобто вузол). “Чи вам не совісно?” – патетично завершує він свою тираду й, щоб розбити незворушний спокій людини, яка впродовж безглуздої балаканини працює, “закликає” собі на допомогу... премудрого Соломона, котрий нібито повчав усіх кравців і шевців. Отже, знову в один ряд ставляться поняття неспівмірні. Умотивовано відбувається перехід до розмови з Чирняком, і в ній починається дивовижна трансформація вимовлених слів. Автоматично повторюючи претензійні заяви, безглузді вимоги Чирняка, Шпіцкопф і Цимбальський мимовільно, самим тим, що йдуть ці розумування тепер уже від них, людей освічених (начебто!), принаймні таких, які певною мірою пов'язані з інтелігенцією, і зі владою, точніше, служать сполучною ланкою між владою й підприємцями, доводять ці розумування до абсурду. Складається таке враження, що ці два чиновники приймають замовлення від зарозумілого хазяйчика: заборонити промисловість – будь ласка, змінити конституцію – як забажаєте, тільки уточніть, “чи цілком чи лиш кавалок?”.

...Як і належить, гротескова сцена завершується контрастним акордом. Гостей, захоплених перспективами соціальних і навіть політичних перетворень – як вони в цю хвилину вважають, доступних їм, – запрошено до снідання, і вони так само охоче переключаються на цю, реально досяжну, найближчу мету: “О! Отсе ще розумніше! Дуже розумно, дуже!”.

Функція цих двох персонажів твору – не лише насміх із продажної преси чи й викриття її. Фігури Шпіцкопфа й Цимбальського утілюють те криве дзеркало, в якому в гіпертрофованому вигляді постає істинна сутність не лише підприємців, а й держави з її політично-правовим лицемірством. Шпіцкопф і Цимбальський стають об'єктами сатиричного викриття. Сприйняття їх як комічних персонажів зумовлене ще й тим, що всі їхні “перетворення” й “нововведення” залишаються, принаймні в рамках твору, безглуздим стрясуванням повітря. Це стає особливо наочним, коли згадати п'єси Г. Ібсена “Ворог народу” та Б. Бйорнсона “Редактор”, де погрози газетярів, не обтяжених особливими чеснотами, здійснюються і призводять до трагічних наслідків.

Драматичний елемент твору І. Франка уособлює далекий від ідеалу образ ремісника Криштофа. Надані йому слова про грядущі соціальні зміни ще не стали ані його власними думками, ані, тим паче, вихідними мотивами його вчинків. І в характері Никифора Чирняка комедійних рис мало. Смішне в ньому часом проглядає з того, що говорять про нього інші, наприклад цехмістер Гутак: “Постарівся, прикрилося робити, рад би, як той каже, троха на політичнім конику погарцювати. Балакати багато любить, на ратуші мови говорить <...>. Де вже йому до шила та до дратви!” [15, 204]. Але цей зверхньо-насмійкуватий тон – із боку того, хто може бути й конкурентом своєму сьогоднішньому хазяїнові. Автор п'єси вдається до досить своєрідного засобу характеристики кожного з них – засобу виявити і глибину мислення, і міру довірливості, і навіть життєву позицію кожного, дає їм можливість висловити своє ставлення до Шпіцкопфа та Цимбальського:

Г у т а к. Звісно, як той казав, газетярська жилка і язик острий та верткий, але все-таки чоловік розумний. Голова, як той казав.

Ч и р н я к. Осел, але впливовий чоловік. Знаєте, він начальник статистичного бюро, а його жінка має сестру за паном совітником від намісництва. А що він дурень, то се тим ліпше! Можна вмовити в нього те, чого нам потрібно, а вже як він попре, то можна мати надію [15, 203].

Бачимо тут цинічне вміння Чирняка з будь-кого й будь-чого мати вигоду. Письменник не так глузує з нього, як приглядається. Не минає нагоди повідомити і про стримуване страждання його через конфлікт із сином, якого буквально вигнав з дому. Чирняк, отже, не цілком сатиричний персонаж, котрому мусить бути властива певна одновимірність, – його намальовано під

різними кутами зору, об'ємно. Сповнена суперечностей, це постать радше драматична. Та, зрештою, несподівані, неадекватні реакції Чирняка на ті ситуації, які він сприймає як драматичні, приводять до комічного ефекту – саме тому, що в момент кульмінації напружене очікування й перетворюється, за виразом І. Канта, “на ніщо”.

У розглянутих п'єсах І. Франка соціальний конфлікт виражено через невідповідність між об'єктом і його сутністю, а саме: нікчемне (зарозумілі претензії Рябини, Никифора Чирняка) опирається значному (прагнення до соціальної справедливості з боку Казиброда чи Казидороги, та й усієї громади, робітників-шевців) і намагається знайти собі виправдання. Цей конфлікт – комедійний, зі значною ноткою сатири, оскільки сміх тут переважно заперечувальний, іронічно-роз'єднувальний. Але й цей сміх має свою градацію, свої відтінки, і водночас неодноразово змінюється його спрямованість. Ані автор, ані його герої не схильні глузувати з того, хто страждає. Щире каяття Рябини викликає (принаймні в першій редакції твору) співчуття селян. Навіть переживання Чирняка, до якого автор не виявляє жодної симпатії, – ті переживання, які зумовлені його розривом із сином, – усе ж не висміюються у творі, не піддається насмішкам навіть його фінальний розпач: “<...> Як же ж нам боротися з отою страшною силою?” [15, 212]. Отже, як спрямованість, так і тональність сміху визначається його народною етичною основою. Багатоплановість, ідейна й емоційна глибина комедій І. Франка стає наслідком амбівалентності сміху авторського і сміху героїв його творів.

Приймення й самоприймення людини часто-густо набирають карикатурних форм. Забарвлені трагічною іронією, вони творять основу жанру трагікомедії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бентли Э.* Жизнь драмы. – М., 2004.
2. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика. – М., 1969. – Т. 2.
3. *Грот Н.* Нравственные идеалы нашего времени (Фр. Ницше и Л. Толстой) // *Вопросы философии и психологии.* – 1893. – № 16.
4. *Єфремов С.* Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії / Упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. – К., 2002.
5. *Карпенко-Карий І.* (І. Тобілевич). Твори: У 3 т. – К., 1960. – Т. 1.
6. *Карпенко-Карий І.* (І. Тобілевич). Твори: У 3 т. – К., 1960. – Т. 2.
7. *Карпенко-Карий І.* (І. Тобілевич). Твори: У 3 т. – К., 1961. – Т. 3.
8. *Кирич Р.* Комедії Івана Франка. – К., 1961.
9. *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – К., 1958. – Т. 2.
10. *Мороз З.* Проблема конфлікту в драматургії // *Мороз З.* На позиціях народності. Дослідження: У 2 т. – К., 1971. – Т. 2.
11. *Нечитайлюк М.* Фольклорні джерела драматичних творів Івана Франка // *Слово про Великого Каменяря.* – К., 1956. – Т. 2.
12. *Новиков А.* Художній універсум Марка Кропивницького. – Харків, 2006.
13. *Ставицький О.* Драма з глибин народного буття // *Бувальщина: Драма. Комедії. Діалоги. Водевіль / Упоряд., авт. передм., приміт. О. Ставицький.* – К., 1990.
14. *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К., 1979. – Т. 23.
15. *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К., 1979. – Т. 24.
16. *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26.
17. *Шоу Б.* О драме и театре. – М., 1963.

Отримано 20 березня 2014 р.

м. Київ