

*Семак О. І.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри іноземних мов і перекладу**Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

## ОСОБЛИВОСТІ КОМЕДІЙНОГО ЖАНРУ В ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Анотація.** У статті розглянуто особливості комедійного жанру у драматургії української діаспори першої половини ХХ століття. Помічено, що, плекаючи національні традиції, свідомо і підсвідомо реципіюючи здобутки західного мистецтва, митці в діаспорі витворювали феномен української еміграційної літератури. Специфіка літературного розвитку, культурно-історичні, онтологічні чинники зумовили появу нових комедійних жанрових форм. Категорія конфлікту, яка в першій половині ХХ ст. психологізується, визначає своєрідність жанрів драматичних творів діаспори. В окремих комедійних драматичних творах засобом втілення конфлікту стає пародія. Як один із різновидів сатири, пародія висміює, піддає іронії і сарказму життєві явища крізь призму попередніх літературних творів. Рушієм дії у творах стає думка, слово, що об'єктивує внутрішній зміст конфлікту. У комедійних творах відбувається переорієнтація із зовнішнього подієвого плану на внутрішній світ героя. Багатоаспектність конфлікту як результат введення в загальну канву драматичного твору елементів візії породжує розмивання жанрових меж. Внаслідок цього в першій половині ХХ ст. оформлюються жанри-гібриди (трагіфарс, трагікомедія). Умовна незавершеність конфліктів у п'єсах зумовлює невідповідність між жанровою дефініцією та жанровими ознаками п'єси. Екзистенційна наповненість конфлікту у комедіоцентричних жанрах І. Чолгана сприяє створенню нових жанрових підвидів, таких як казка-карусель, літературно-драматичне кабаре. В основі жартів С. Ковбеля, Д. Гункевича, М. Петрівського, П. Пилипенка, П. Ківшенка лежить гострий, максимально напружений конфлікт. Часто він розвивається лише на мовному рівні побутової сценки. У драматичному жарті є фізичні зіткнення, герої діють безпосередньо, часом лаються, сперечаються. Взаємодія грайливо-іронічної казковості і достовірності зумовлює комедійну тональність п'єс. Окрім гумористично-сатиричних засобів, однією з яскравих ознак стильової своєрідності драматургії української діаспори є її дидактичний характер з обов'язковою повчальною сентенцією у вигляді афоризму в кінці твору. Головні персонажі В. Софронів-Левицького ставали носіями авторських ідей. У його творах конфлікт часто розвивається лише на мовному рівні побутової сценки. В одноактних творах, які відносимо до драми ідей, конфлікт між висловлюваннями протагоністів був особливо напруженим. Розвиток дії в цих творах зведений до мінімуму, а зав'язка та розв'язка твору мають зредукований характер. При цьому конфлікт твору часто залишається однополюсним – головний герой повинен здійснити моральний вибір у певних обставинах.

**Ключові слова:** драматургія української діаспори, комедійний жанр, характер, конфлікт.

**Постановка проблеми.** Важливою ланкою у процесі вивчення драматургії української діаспори є дослідження її

жанрового розвитку, адже, за словами Генрі Джеймса, «жанри – це саме життя літератури; їх доконечне усвідомлення, повне розуміння властивого кожному сенсу, глибоке занурення в саму їхню сутність – ось що дає правду і силу» [цит. за: 1, с. 1]. «Маємо усі підстави твердити, що категорія жанру виникла, відколи виникла література, і зникне разом із нею. З часом змінюється внутрішня структура жанрів, безпосередньо втілювана у конкретних художніх творах. І хоча жанри «не вмирають», однак і не зберігаються як готові зразки» [1, с. 4]. М. Бахтін розглядав жанр як «категорію руху», як елемент, що фіксує певні закономірності розвитку літературного процесу: «Розвиток жанру – це передусім його зміна на всіх рівнях: від ідейно-тематичного до структурно-композиційного» [2, с. 62]. Розвиток української драматургії продовжувався в умовах еміграції, які вносили свої корективи в усі аспекти, включаючи жанрові. Плекаючи національні традиції, свідомо і підсвідомо реципіюючи здобутки західного мистецтва, митці в діаспорі витворювали феномен української еміграційної літератури. Специфіка літературного розвитку, культурно-історичні, онтологічні чинники зумовили появу нових жанрових форм.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Драматургія української діаспори – це суттєве доповнення української материкової літератури. Вагомими є наукові розвідки таких українських учених: О. Астаф'єва, Р. Гром'яка, В. Гуменюка, Л. Залеської-Онишкевич, М. Зубрицької, М. Ільницького, Г. Костюка, М. Ласло-Куцюк, Н. Малютіної, В. Моренця, І. Набитовича, Д. Нитченка, В. Панченка, Ф. Погребеника, Р. Радишевського, Т. Салиги, Л. Скорини, А. Ткаченка, С. Хороба та інших.

**Постановка завдання.** Важливим завданням залишається дослідження процесу еволюції комедійних жанрових форм у результаті зміни художніх авторських стратегій.

**Виклад основного матеріалу.** Розмаїття комедійного жанру в еміграції було пов'язане з народженням через сміх «новітнього українського характеру в ситуації реальної загибелі національного державницького світу» [3, с. 158]. Сценічні можливості еміграції залишали простір для розвитку французької драматичної традиції – добре скроєної вигадливої комедії, для якої характерне превалювання інтриги над розкриттям характерів. Провідними рисами такої п'єси є видовищність, повчальність, але аж ніяк не психологізм чи філософська заглибленість.

Поширені жанри початку століття – комедія на одну дію, трагікомедія на одну дію – за структурою наявного в них конфлікту слід означити як драматичний жарт педагогічного характеру. Малі драматичні форми, зокрема одноактні п'єси, вимагають напруженого, вибухового конфлікту. В його основі можуть бути побутові сценки з гострим конфліктом, який часто пов'язаний з випадковостями.

Аналізуючи драматургію української діаспори першого десятиліття XX століття, слід загалом означити її як етнографічно-побутовий театр просвітницького спрямування. Автори, які творили на початку XX ст. (С. Ковбель, Д. Гункевич, М. Петрівський, П. Пилипенко, П. Ківшенко), виявляли схильність до відображення зовнішніх обставин життєвих явищ, надавали перевагу реалістичним засобам характеротворення, хоча не відмовлялися при цьому від романтичного ідеалу. Оцінка всіх подій у їхніх творах відбувалася з позиції народної та християнської моралі. Народно-розмовний стиль творів відображав говірки різних регіонів України із вкрапленням слів нової батьківщини. Улюбленими прийомами драматургів початку століття були розіграші та містифікації, використання фольклорних елементів. Інсценувалися театралізовані народні анекдоти.

Окрім гумористично-сатиричних засобів, однією з яскравих ознак стильової своєрідності драматургії української діаспори першого десятиліття є її дидактичний характер з обов'язковою повчальною сентенцією у вигляді афоризму в кінці твору. Головні персонажі ставали носіями авторських ідей. Інколи, даючи прізвища дійовим особам, драматурги свідомо підкреслювали домінуючу рису характеру героя. Наприклад, М. Петрівський у творі «Канадійський жених» називає своїх негативних героїв Бабій, Запий, Каргій, Кульбий, Джек Мочиморда, Джов Кулак. Ці імена одразу налаштували глядачів на відповідне ставлення до їх носіїв. Прізвище Бурлака цілком відповідає життєвій долі персонажа, який наймитє та живе у злиднях. Щоби передати колорит життя на чужині, М. Петрівський вводить у текст етнографізми. Так, поруч із галицькою говіркою з'являються окремі англійські слова та цілі фрази: «шур», «гавз», «шарап», «кенди», а для українських власних назв автор віднаходить відповідні англомовні. Наприклад, Степан стає Штіфом.

Під час зображення характеру перевага надається раціональному елементу, а матеріалом для виявлення суспільних проблем стають конкретні людські долі. П'єса «Канадійський жених» показує, як пошук легкого хліба на нових землях формує здеморалізованих покручів, позбавлених соціальної самосвідомості, типу Біла Бугайчука та Тонія Спорта, а незмірна жадоба до збагачення спонукає батька Юлії віддати її за нелюба. Висока громадянська активність відзначає не лише героїв М. Петрівського, але й персонажів інших творів, написаних у діаспорі.

В одноактних творах конфлікт між висловлюваннями протагоністів був особливо напруженим. Розвиток дії в цих творах зведений до мінімуму, а зав'язка та розв'язка твору мають зредукований характер. При цьому конфлікт твору часто залишається однополосним – головний герой повинен здійснити моральний вибір у певних обставинах. Рушієм конфлікту стає слово в розвинутому діалозі чи монологі. Такими є твори П. Пилипенка («Слово як горобець», «Чудовий зять», «Свій до свого», «Дурниця боком лізе», «За женихами», «Побачення», «Свищемо на Крізу», «Советський Розвід», «Цяпка закоханий»), М. Петрівського («Дякоучитель в школі»), Є. Луцика («Виворожила»). Комедійний конфлікт у цих п'єсах будується на висміюванні окремих негативних рис характеру, а його основою є реальна життєва подія, анекдот, побутові ситуації. У драматичному жарті є фізичні зіткнення, герої діють безпосередньо, часом лаються, сперечаються. В основі жартів лежить гострий, максимально напружений конфлікт. Часто він розвивається лише на мовному рівні побутової сценки. Взаємодія

грайливо-іронічної казковості і достовірності зумовлює комедійну тональність п'єс.

У трагікомедії на одну дію П. Пилипенка «Слово як горобець» немає негативних героїв, а рушієм конфлікту стає слово. Час і місце дії – хата українського емігранта. Винуватцем усіх нещастя, а згодом і смерті головного героя Стапчука стає його ж власна лайливість. Від сказаних лайливих слів всихає рука Стапчука, казиться найкращий друг Іван, лопас наймичка Ганя, чорт забирає лікаря, давиться рідна жінка. Як і інші твори П. Пилипенка, згадана трагікомедія є трансформацією народних анекдотів і може скоріше трактуватися як драматичний жарт.

Комедія П. Ванченка-Писанецького «Запорозький клад» – це комедія ситуацій, в якій драматична дія заснована на зовнішній інтризі та подібості. Її екстенсивний характер полягає у швидкій зміні несподіваних гострих і динамічних сюжетних ситуацій. Конфлікт комедії має родинно-побутовий характер. В його основі – комічна подія, коли батько забороняє дочці одружитися з бідним парубком, оскільки сподівається знайти скарб, захований прадідом. Використовується принцип «дії у дії» через введення історії про прокляття власника запорозького скарбу. Рушійною силою дії стає прагнення Леська одружитися з Ганею. Зав'язка окреслює початок розгортання основного конфліктного вузла: Лесько, закоханий в дочку Буця, намагається хитрістю вирішити свої проблеми. Він пристає на умовляння писаря Фидула Агафоновича, який є справжнім комедійним типом крутія. Циганка Груня за намовою писаря розповідає Буцю, як заволодіти скарбом – для цього треба віддати дочку за першого, хто попросить її руки. Проте і писар стає жертвою залицяння до циганки Груні. Він приносить прикраси та гроші на домовлене місце в лісі і тільки примощується неподалік від красуні, як з'являється її чоловік, забирає все і погрожує смертю писареві. Це створює додатковий комедійний ефект. Драматична дія багата на народні дотепи, замовляння, оздоблена піснями і танцями. Наприклад, сцена, в якій Буця, що закликає запорозький скарб, оточують переодягнені чортами цигани і виконують дикий чортячий танець. Пісня персонажа вводить у ситуацію, в якій формується конфлікт, дублює наступні драматичні дії. Експозиційна частина, наприклад, подає пісню парубків та дівчат про кохання Леська та пошуки старим Буцем запорозького скарбу.

У комедії Дмитра Гунькевича «Клюб суфражисток» зосереджено увагу на сімейних взаєминах. Співвідношення сюжетної дії та конфлікту в цьому творі має свої особливості. Читач заглиблюється у готовий конфлікт, тоді як сюжет лише зароджується в перших діях твору. Про безконечні сварки між Адольфом і Сузанною ми дізнаємося вже з перших рядків п'єси. Сюжетна дія та конфлікт не збігаються, і це послаблює його ідейно-естетичний заряд. Події у творі розвиваються в причинно-наслідкових зв'язках і мають стрімкий характер. Такий тип сюжетної дії в хронікальній послідовності відтворює пригоди героїв. Всі ситуації у п'єсі (відносини Адольфа і Зузани, Альберта і Клавдії, Полімена і Марії) ілюструють різні варіанти стосунків між чоловіком та дружиною і спрямовані на відтворення співіснування жіночого та чоловічого начала. В основі дії твору лежить не зіткнення «позитивних» і «негативних» персонажів, а переплетення повсякденних стосунків між чоловіком та жінкою, зображення викривленого уявлення про свободу жінки в сучасному світі. Адже Зузанну не можна назвати втіленням лише зла, а Адольфа – тільки добра. Драматична дія

починається з появою у місті волоцюги Зецера, який підслухав розмову про очікуваний приїзд організатора клубу суфразисток та нарікання жінок на важку домашню роботу. Зецер збирає жіноцтво і підмовляє робити все наперекір чоловікам. Головою клубу суфразисток він обирає неписьменну Зузанну, а статутом товариства стає свинячий паспорт – єдиний документ, який має Зецер і який не може прочитати Зузанна. Конфлікт виявляється в подієвій колізії, коли крок за кроком Зузанна, найбільш войовнича з усього жіноцтва, усвідомлює необхідність взаємоповаги у сім'ї. Протиставлення чоловічих та жіночих обов'язків врешті-решт приводить до розуміння значущості і перших, і других. Драматична дія побудована таким чином, що герої самі аналізують свої вчинки. Так, Зузанна, проблукавши цілу ніч містом, нарешті усвідомлює свою ганебну поведінку стосовно чоловіка. Адольф, втішений, що його покинула дружина, намагається приготувати сніданок, але ледь не спалює хату. Твір багатий на зовнішні ефекти та гумористичні словесні ситуації, які ілюструють побут українців-емігрантів. Моделлю ідеальної сім'ї у творі є справжня любов та подружня вірність Альберта та Клавдії. Підґрунтям у зображенні окремих вчинків цих персонажів є народна мораль. Ліричний план кохання Полісмена і Марії, імплікований в комедію, підсилює моралізаторську основу твору. Розв'язання конфлікту має спрощений характер – із розвінчанням комедійного інтригана Зецера жінки міста повертаються до свого звичного життя.

У середині ХХ століття помітний відхід від акторсько-режисерської стратегії, яка зорієнтована на видовищність. Зокрема, драматургія І. Чолгана вибудовується на органічному засвоєнні здобутків доби літературного бароко та неоромантичному переосмисленні повсякденного життя. На формування стилю його творів вплинув той факт, що автор був актором Театру-студії в таборі для ді-пі в австрійському місті Ляндеку. Співпраця з талановитим режисером Й. Гірняком, який продовжував традиції інтерпретаційного театру Л. Курбаса «Березіль», а також те, що у виставах часом брали участь недосвідчені актори, вплинули на манеру письма І. Чолгана. З одного боку, його стиль став славом доброзичливого гумору, тонкої іронії та їдкої сатири, з іншого – впадає у вічі мозаїчність, синтетичність його драм, побудованих за принципом «п'єса у п'єсі». Синтетичність театру І. Чолгана виявляється також у нашаруванні різних за своєю природою текстів, що сприяє комічному відображенню дійсності.

В окремих комедійних драматичних творах засобом втілення конфлікту стає пародія. Як один із різновидів сатири, пародія «висміює, піддає іронії і сарказму життєві явища крізь призму попередніх літературних творів, які аналогічні явища поетизували, підносили, що, можливо, виглядало й доречним в минулі епохи, але не відповідало новим історичним обставинам. Невипадково жанр пародії, як і близької до неї травестії, набуває поширення переважно в переломні епохи» [4, с. 226]. Ускладнення конфлікту внаслідок пародіювання готових сюжетів у драматургії Іларіона Чолгана втілюється в такі не зовсім звичні жанри, як «замаскований літературно-театральний кабаре», «емігрантський фільм-водевіль зі співами і танцями», «музична казка-каруселя», «сенсаційно-детективна п'єса». Пародіювання І. Чолганом сюжету твору І. Франка «Лис Микита» створювало можливість для перенесення казкового конфлікту у політичну площину та розширення змісту зображуваного конфлікту. Це помітили критики, які спостерігали за першою постановкою

п'єси. На їхню думку, «автор представляє жанр своєї драми як опис реального світу, пізніше – як світ казки, сюрреалізм, а в кінці – як драму ідей, подібну до драм Сартра та Ануї» [5, с. 11]. Головний герой твору – Лис Микита «в гуцульському костюмі, чересі, кресані та з шаблею при довгому хвості» – асоціюється з Україною. Його антагоністом є Вовк Неситий, советський верховод, із червоним поясом, при шаблі, двох пістолях, у сталінській масці з вусами. Інші тварини представляють державу на світовій арені. Враховуючи спрямованість зображуваного конфлікту, автор та керівники Театру-студії ставили завдання для виконавців «знайти характер через маску, домагаючися трьох рис: характеру звіряти, характеру нації та індивідуального забарвлення конкретної особи» [6, с. 11]. Для самого І. Чолгана Лис Микита – це не лише представник української нації, за його словами, «це символ індивідуальності, символ боротьби одиниці з дурнотою і злобою докільця» [6, с. 12]. Комедійна розв'язка передбачає уявлення персонажів про ідеал, який втілюється в образі Лиса Микити – чесного, кмітливого, працьовитого українця. Основний конфлікт «літературно-театральних кабаре» «Замотеличене теля», «Замотеличене теля – 2» вибудовується із певної кількості менших конфліктів, що ілюструють побутові відносини між українцями. При цьому через комедійність ситуацій автор висміює негативні риси характеру. Логічно завершені жартівливі сценки, перемежані музичними номерами, сприяли модифікації комедійного жанру. Переодягання героїв, персонажі-маски створюють враження фарсу, від якого брала свої витoki комедія дель арте. Свій третій п'єсі «Сон української ночі» Іларіон Чолган дав жанрове визначення «музична казка-карусель». Взявши казковий сюжет про пригоди козака Мамаю, автор переносить його у ХХ століття. Козак Мамаю стає українським емігрантом, що мандрує світом. Конфлікт твору має характер замкнутого циклу. Протиріччя, про які було заявлено на початку твору, головному герою подолати не вдається. Гострі ситуації швидко змінюють одна одну, але стан речей у завершальній стадії конфлікту залишається таким же, як і в початковій, на що недвозначно натякає жанровий підвид «карусель».

Інший драматург-емігрант, В. Софронів-Левицький, спираючись на традиції народної сміхової культури, відтворює ситуації, у яких проступають характерні риси українців, що забезпечують самозбереження нації. Комічні конфлікти свідчать про вітальну енергію українського народу, поцінування своїх духовних скарбів, що сприяють формуванню нації. У своїй п'єсі «Що чувати?» В. Софронів-Левицький змальовує еміграційні будні у таборах для ді-пі, куди потрапили українці із Західної та Східної України. Всі персонажі підпорядковані зовнішній дії. В основі розвитку інтриги – розігрування і обман з елементами пародійності. Показ побуту емігрантів передбачав створення пародійних характерів персонажів, які вважають себе політичними діячами, і кожен з них претендує на визначну роль у створенні своєї держави. Проте, незважаючи на різне походження, індивідуальні риси, вони однаково реагують на повідомлення про більшовицьку комісію, яка ніби-то має інтернувати українських емігрантів. Виникає невеличка суперечка щодо того, як правильно сказати: «на мою думку, треба втікати» чи «після мене треба тікати». Відкинувши мовні нюанси, вони вирішують просто тікати. У розв'язці ми дізнаємося, що очікувана комісія виявляється перевіркою санітарних норм у таборі. Твори В. Софроніва-Левицького відзначаються стрімкістю дії у сценах, що вихоплені з життя.

**Висновок.** Звернення до сміхової культури було закономірним явищем в історії української літератури. У свій час «Енеїда» Котляревського засвідчила «про інтенсивне збудження несвідомих національних механізмів, що фіксують народження новітнього українського характеру в ситуації реальної загибелі національного державницького світу» [7, с. 58]. Більше ста років по тому емігранти, які назавжди втратили батьківщину, звернулися до прийому пониження сміхом, завдяки якому, на думку Н. Зборовської, звільнявся простір для інстинкту життя в нових умовах, далеко від рідної землі.

Категорія конфлікту, яка в першій половині ХХ ст. психологізується, визначає своєрідність жанрів комедійних драматичних творів діаспори. Рушієм дії у творах стає думка, слово, що об'єктивує внутрішній зміст конфлікту. Багатоаспектність конфлікту як результат введення в загальну канву драм елементів візії породжує розмивання жанрових меж. Внаслідок цього в першій половині ХХ ст. оформлюються жанри-гібриди (трагіфарс, трагікомедія). Умовна незавершеність конфліктів у п'єсах зумовлює невідповідність між жанровою дефініцією та жанровими ознаками п'єси. Екзистенційна наповненість конфлікту у комедіоцентричних жанрах І. Чолгана сприяє створенню нових жанрових підвидів, таких як казка-карусель, літературно-драматичне кабаре.

#### *Література:*

1. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы литературы и эстетики. М.: Искусство, 1996. 234 с.
3. Пахльовська О. Біном «Україна – діаспора» сьогодні: криза і перспектива. К.: Києво-Могилянська Академія, 2003. 49 с.
4. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 350 с.
5. Ревуцький В. Зліт і зникнення комедіографа І.Алексевича// Дванадцять п'єс без однієї. Нью-Йорк. Слово, 1990. С. 3–17.
6. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. Нью-Йорк: Слово, 1990. 517 с.
7. Зборовська Н. Код української літератури. К.: Академвидав, 2006. – 500 с.

#### **Semak O. The process of evolution of the comedy genre in the drama of the Ukrainian diaspora of the first half of the twentieth century**

**Summary.** The article studies the process of evolution of the comedy genre in the drama of the Ukrainian diaspora of the first half of the twentieth century. Nurturing national traditions, consciously and subconsciously receiving the achievements of Western art, writers in the diaspora created the phenomenon of Ukrainian emigrant literature. The specifics of literary development, cultural and historical, ontological factors led to the emergence of new genre forms. In some comedic dramatic works, parody becomes a means of conflict embodying. As a form of satire, parody ridicules, ironizes and sarcasms life phenomena through the prism of previous literary works. The category of conflict, which in the first half of the twentieth century is psychologized, determines the originality of the genres of dramatic works of the diaspora. The driving force in the works is the thought, the word that objectifies the inner meaning of the conflict. The multifaceted nature of the conflict, as a result of the introduction of elements of vision into the general outline of dramas, creates a blurring of genre boundaries. As a result, in the first half of the twentieth century hybrid genres (tragicomedy, tragicomedy) are formed. The conditional incompleteness of the conflicts in the plays causes a discrepancy between the genre definition and the genre features of the play. In comedies of S. Kovbel, D. Hunkevych, M. Petrovskyy, P. Pylypenko, P. Kivshenko there are physical clashes, the characters act directly, sometimes swearing, arguing. The jokes are based on a sharp, intense tension. Often it develops only at the linguistic level of the household scene. The interaction of playful and ironic fairy tales and authenticity determines the comedic tone of the plays. In one-act works, which are attributed to the drama of ideas, the conflict between the statements of the protagonists was particularly intense. The development of action in these works is minimized, and the connection and denouement of the work are reduced. In this case, the conflict of the work often remains unipolar - the protagonist must make a moral choice in certain circumstances. The driving force of the conflict is the word in a developed dialogue or monologue. The existential content of the conflict in I. Cholhan's comedy-centric genres contributes to the creation of new genre subspecies – a fairy-tale carousel, a literary-dramatic cabaret.

**Key words:** drama of Ukrainian diaspora, comedy genre, character, conflict.